

ल वाराणसी में जन्मी प्रतिभा-सपन्न
स्कृत एवं चित्रकला में एम० ए० किया।
ला - इतिहास विभाग, काशी हिन्दू
० एच० डी० की उपाधि से सम्मानित
१९८० ई० तक यू० जी० सी० रिसर्च
डाक्टरल रिसर्च, भारत कला भवन में
५ में १९७८ ई० में वसन्त कन्या
ासी में अस्थायी चित्रकला प्रवक्ता पद
१९८० ई० से दृश्य कला संकाय, का०
ला इतिहास प्रवक्ता तथा १९८६ ई०
पर कार्यरत है।

चित्रकला में आपकी रुचि बाल्यकाल
में कविताये, कहानियां, लेख विभिन्न
गणित होते रहे हैं। आपके अनेक चित्र,
, पुरस्कृत एवं प्रशंसित हुए हैं। संस्कृत
ला समन्वित आलोचनात्मक आपके
एवं विदेश की प्रतिष्ठित शोध-पत्रिकाओं
में हैं। अनेक राष्ट्रीय एवं अंतर्राष्ट्रीय
मेलनों में आमंत्रित व्याख्यान तथा
में प्रस्तुत किया है। आपने चित्रकला
में विषयों पर आयोजित अनेक सभाओं
में था है।

संकाय, का० हि० वि० वि०, जीवाजी
लियर के अध्ययन मंडल की, इंडियन
है हिस्टोरियन तथा इन्स्टीट्यूट की सदस्या
द आश्रम, पांडिचेरी की वाराणसी शाखा
में भी हैं।

(100)

From the ... in Mohan Roy
Library, ...

From the ... in Mohan Roy
Library, ...

भारतीय चित्रकला के मूल स्रोत

संस्कृत साहित्य के उल्लेखों पर आधारित

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

परम पूज्य माता-पिता की पुण्य स्मृति
में
सादर समर्पित

विषयानुक्रमिका

परीचय	(1)
भूमिका	(iii)
अध्याय १ . चित्रकला के साहित्यिक स्रोत	(१)
अध्याय २ . चित्रकला की रचयिता, उद्देश्य एवं व्याप्ति	(५५)
अध्याय ३ . चित्रकला का विधि - विधान	(७१)
अध्याय ४ . चित्र के पठन एवं कृति का मापदण्ड	(११३)
अध्याय ५ . चित्रकला का निवेदन	(१८३)
अध्याय ६ . कला का मौल्यदर्शक	(२१९)
संग्रह	(२३७)
परिशिष्ट : (क) निर्योपनि संबंधी कथाएँ	(२४७)
(ख) रंग अक्ष के विविध अर्थ	(२४९)
(ग) प्रमाण की दार्शनिक व्याख्या	(२५१)
(घ) महाकवि शाण का प्रमुख वर्ण - चित्रात्म	(२५३)
पारिभाषिक - शब्दावली	(२५९)
चित्रसूची	(२६३)
Bibliography	(२९७)

ग्रन्थ - परिचय

प्रस्तुत ग्रंथ वैदिक काल से चौदहवीं शती तक के बृहद् संस्कृत साहित्य की मुख्य कृतियों में उल्लिखित चित्रकला के संदर्भों पर आधारित है। इसमें चित्रकला के विविध अंगों का व्यवस्थामक एवं शालोचनात्मक परिशीलन प्रस्तुत किया गया है। संस्कृत साहित्य के चित्रोल्लेखों की तुलना ऐतिहासिक स्थलों के चित्रों एवं विभिन्न शैलियों के चित्रों से करके उसका समानांतर प्रमाण भी इसमें प्रस्तुत किया गया है। नैदानिक एवं प्रायोगिक समन्वय से चित्रकला के इतिहास तथा ऐतिहासिक चित्रों में समय और स्थान के साथ हुए परिवर्तन पर समुचित प्रकाश डाला गया है। कुछ कला - इतिहासवेत्ताओं द्वारा उद्धृत चित्रोल्लेखों की व्याख्या का प्रायोगिक विधियों से समन्वय स्थापित न होने तथा अनेक त्रुटियों एवं भ्रान्तियों से युक्त होने के कारण उनका पुनर्मूल्यांकन भी इसमें किया गया है। इसमें संस्कृत साहित्य द्वारा परिलक्षित चित्रकला की अनेक नवीन विशेषताओं पर भी विचार प्रस्तुत किया गया है। इन पर आज तक कोई कार्य नहीं हुआ। भारतीय चित्रकला में अनुस्यूत वैदिक ऋषियों के गूढ़ सभ्यता दार्शनिक विचारों का विवेचन भी इसमें संस्कृत साहित्य के परिप्रेक्ष्य में किया गया है जो इस कला के मूलस्रोत एवं प्राण हैं।

इस प्रकार यह ग्रन्थ साहित्य - मर्मज्ञों, भारतीय चित्रकला कोविदों, शोधकर्ताओं, आधुनिक चित्रकारों तथा कला - इतिहास के विद्यार्थियों के लिए प्रेरणा स्रोत का कार्य करेगा, हिन्दी में इस विषय पर अभी तक कोई प्रकाशित ग्रंथ नहीं है। आशा है, इस कृति का स्वागत सभी क्षेत्रों के पाठकों द्वारा किया जायेगा।

अतः परं प्रवक्ष्यामि चित्रसूत्रं तवानघ ।
उर्वशीं सृजता पूर्वं चित्रसूत्रं नृपात्मज ॥१॥

नारायणेन मुनिना लोकानां हितकाम्यया ।
प्राप्तानां वञ्चनायैव देवस्त्रीणां महामुनिः ॥२॥

सहकाररसं गृह्य ऊर्वा चक्रे वरस्त्रियम् ।
चित्रेण सा ततो जाता रूपयुक्ता वराप्सराः ॥३॥

इदं महामुनिः कृत्वा चित्रं लक्षणसंयुतम् ।
ग्राह्याभासं स तदा विद्वकर्मणिमच्युतम् ॥४॥

पुरोवाक्

प्रस्तुत ग्रंथ “भारतीय चित्रकला के मूलस्रोत” मेरे शोध-प्रबन्ध पर आधारित है। चित्रकला के मूलस्रोत विशद संस्कृत साहित्यों में प्राप्त होते हैं। वैदिक काल से चौदहवीं शती तक के संस्कृत ग्रंथों के चित्रोत्प्रेषणों का गवेषणापूर्ण आलोचनात्मक परिशीलन इसमें किया गया है। भारतीय चित्रकला में अनुस्यूत वैदिक ऋषियों के गूढ़, गंभीर दार्शनिक विचारों का विवेचन भी इसमें संस्कृत साहित्य के परिप्रेक्ष्य में किया गया है। वे इस कला के प्राण हैं। वैदिक ग्रंथों के गहन अध्ययन से ज्ञात होता है कि इन चित्रकलाओं का मूलस्रोत ब्रह्म द्वारा निर्मित प्रकृति है। चित्रकारों ने प्रकृति से ही सुन्दरतम रूप एवं रंग को लिया है। क्षण-क्षण नवीन रूप धारण करने वाली प्रकृति का सर्वोत्तम रूप साधक को चिर यौवना हिरण्यमयी उपा में परिलक्षित होता है, जिससे कवि और चित्रकार प्रेरणा ग्रहण करते हैं। चित्रसूत्र की कथा में भी चित्रकला को प्रारंभ करने का श्रेय स्वयं नारायण को है जिन्होंने परम भुंदरी उर्वशी अप्सरा का सर्व प्रथम चित्रांकन किया। तत्पश्चात् नारायण ने इस कला को आगे बढ़ाने के लिए विश्वकर्मा को सौंप दिया। नारायण ने लोगों के हित की कामना में चित्र-सूत्र का निरूपण किया था। सत्य, शिवं, सुन्दरं के मूलभाव को समझने की शक्ति कवि तथा चित्रकार को निरंतर साधना से प्राप्त होती है, कवि शब्दों में और चित्रकार रूपों में उसे चित्रपट पर अभिव्यक्त करता है। चित्रपट ही चित्रकार के मनोभावों का दिग्दर्शन कराता है। कलाकार सामाजिक प्राणी है, अतः उसकी अभिव्यक्ति में तत्कालीन समाज, धर्म, दर्शन, राजनैतिक स्थिति इत्यादि परिलक्षित होती है। इन सबको साहित्य रूपी कुजी से जाना जा सकता है।

इस ग्रंथ में भारतीय चित्रकला के विभिन्न सैद्धांतिक पहलुओं पर एवं तकनीक आदि प्रायोगिक विधियों में समयानुसार हुए परिवर्तनों पर भी प्रकाश डाला गया है। साथ ही संस्कृत साहित्य के चित्रोत्प्रेषणों की तुलना ऐतिहासिक स्थलों के चित्रों एवं विभिन्न शैलियों के चित्रों से करके उनका समानांतर प्रमाण भी प्रस्तुत किया गया है। कुछ विद्वानों ने तकनीकी प्रायोगिक ज्ञान के अभाव के कारण संस्कृत साहित्य के चित्रोत्प्रेषणों की व्याख्या करने में अनेक त्रुटियाँ की हैं। अतएव उन त्रुटियों एवं भ्रान्तियों के संशोधन के लिए उनका पुनर्मूल्यांकन भी किया गया है। इससे अनेक नवीन तथ्य उभर कर सामने आये हैं। प्रायः शिल्पकार तकनीकी बारीकियों को शास्त्रकारों को स्पष्ट नहीं बतलाते थे, अतएव शिल्पशास्त्रकारों ने उन्हें शास्त्रों में लिपिबद्ध नहीं किया है जिससे आधुनिक विद्वानों को उसे समझने में अनेक कठिनाइयाँ एवं भ्रान्तियाँ उत्पन्न हो गई हैं। इस ग्रंथ में वैसे कठिन स्थलों का स्पष्टीकरण करने का यथासंभव पूर्ण प्रयास किया गया है। इसमें संस्कृत साहित्य के चित्रकला संबंधी अनेक नवीन एवं रोचक उल्लेखों का भी विश्लेषण किया गया है जिन पर अभी तक किसी का ध्यान नहीं गया था।

प्रस्तुत विषय पर अध्ययन करने के लिए मुझे मेरे गुरु सुप्रसिद्ध कलाविद् अख्येय प्रो० आनन्द कृष्ण ने प्रेरित किया था। उनकी मैं हृदय से कृतज्ञ हूँ। कलामर्मज्ञ श्री काले खंडालवाला, रायकृष्णदास डा० मोतीचन्द्र, श्री सी० शिवराममूर्ति, डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, श्री विजयकृष्ण कलाशिल्पी श्री नन्दलाल बोस एवं उनके प्रिय शिष्य तथा मेरे कलागुरु श्री शान्तिरंजन बोस, शैलेन्द्र नाथ दे प्रभृति महानुभावों से भी सत्परागमर्श एवं ज्ञान प्राप्त करने का मुझे अनेक बार सौभाग्य प्राप्त हुआ, एतदर्थ मैं उन सबके प्रति श्रद्धावन्त हूँ।

मैं अपने परम पूज्य माता-पिता के सौहार्दपूर्ण सहयोग एवं आशीर्वाद के पुण्य प्रसाद के फलस्वरूप इस ग्रन्थ-रचना में सफल हो सकी, उनके चरणारविन्दों में मेरा कोटिशः प्रणाम है।

इस ग्रंथ को उपादेय बनाने में सहयोग के लिए मैं अपने शिष्यागणों एवं अनुचरों, विशेषतः डा० टी० के० विश्वाम, डा० आर० पी० सेन, श्री बी० पी० शिपाठी और श्री लार० बी० पाठक के प्रति नम्रभावात् व्यक्त करती हूँ तथा हृदय से साधुवाद देती हूँ।

ग्रंथ संबंधी चित्रों को उपलब्ध कराने में सहयोग के लिए भारत कला संग्रह, अमेरिकन एकेडेमी तथा ग्रन्थालयों के अधिकारियों के प्रति भी आभार प्रकट करती हूँ। उस ग्रंथ के प्रकाशन में कृष्टि सहित सुखद सुझावों के लिए प्रकाशक ने जो अथक प्रयास किये हैं, एतदर्थ मैं उनकी सी परम आभारी हूँ। फिर भी अब में यदि कोई कृष्टि रह गई हो तो मैं उसके लिए पाठकों से क्षमा प्रार्थी हूँ।

कार्तिक पूर्णिमा, १९९०
वाराणसी।

भानु अग्रवाल



भूमिका

विश्व साहित्य में संस्कृत साहित्य अति समृद्ध एवं अतुलनीय है। यह साहित्य न केवल बृहत्तर भारत में ही, वरन् विश्व के विद्वानों और रसिकों के हृदय में भी कला और साहित्य के प्रति अनन्तकाल से अनुराग जगाता रहा है, जो रसज्ञ और सहृदय हैं उनके हृदय में ही साहित्य एवं कला रस-संचार करती है और वे ही उसकी वाणी का मर्म समझ पाते हैं।

भारतीय चित्रकला के समग्र अध्ययन के लिए उसकी प्रकृति, विधान और शास्त्रीय पृष्ठभूमि को ठीक-ठीक समझने के लिए आवश्यक है कि उसके मूल स्रोत भारतीय धर्म, दर्शन एवं संस्कृति को साथ मिलाकर देखा जाये। संस्कृत साहित्य में चित्रकला के विविध अंगों पर विवेचनात्मक उल्लेख मिलते हैं, जिनका विश्लेषणात्मक अध्ययन करना अत्यावश्यक है। चित्रकला के उदाहरणों से इनकी पुष्टि होती है, परन्तु उनके साथ-साथ अनेक ऐसे उपांगों का भी पता चलता है जिनका अभी तक कोई चाक्षुष प्रमाण नहीं मिला है। वस्तुतः ये दोनों एक दूसरे के पूरक हैं। साहित्यिक सदर्भों से इन चित्रों की और उनकी परम्पराओं की कुंजी मिल जाती है। संस्कृत साहित्यों में चित्रकला के ये अगणित उल्लेख कभी अनायास, कभी जान-बूझकर कवियों, नाटककारों ने समाविष्ट किये हैं।

चित्रकला संबंधी यह सामग्री वेदों में प्रारम्भ होकर चौदहवीं शती तक के मूल संस्कृत ग्रन्थों में संकलित की गई है, किंतु सातवीं शती तक के संस्कृत साहित्यों को विशेष रूप से यहाँ लिया गया है, क्योंकि इन्हीं ग्रन्थों की परम्पराओं पर आगे के अधिकांश ग्रन्थों की रचना की गई है जिनके उल्लेख तथा उद्धरण यथास्थान दिये गये हैं। वस्तुतः यहाँ इन साहित्यों में चित्रकला के उल्लेखों का मूल उद्देश्य किसी विशेष प्रवृत्ति के विकास को प्रकट करना है। ऐसी स्थिति में ये काल-सीमा प्रधान नहीं रह जाती। इसी प्रकार यहाँ अजंता के अतिरिक्त एलोरा, पाल, मुगल, राजस्थानी, पहाड़ी शैलियों तथा समकालीन चित्रों की चर्चा भी इसी उद्देश्य से की गई है। वस्तुतः परम्परागत समाज, साहित्य तथा कला में ऐसी भावात्मक एक सूत्रता दीर्घकाल तक चलती रही।

संस्कृत साहित्य में वेद, पुराण, उपनिषद्, रामायण, महाभारत, पंचदशी, काव्य, कथा आदि साहित्यिक विधा के अतिरिक्त जीवन की अन्य महत्वपूर्ण विधाओं, जैसे—चित्र, संगीत, नाट्य, प्रहसन आदि मनोविनोद के रोचक साधनों के साथ ही नाट्यशास्त्र, शिल्पशास्त्र (विष्णुधर्मोत्तर पुराण, मानसोल्लास, समरांगणसूत्रधार, शिल्परत्न आदि), धर्मशास्त्र, अर्थशास्त्र, कामशास्त्र, विज्ञान, मनोविज्ञान, दर्शन, ज्योतिष, आयुर्वेद आदि भौतिक जगत् के साधनभूत, जीवन के लिए अत्यन्त उपयोगी एवं गंभीर विषयों पर भी ग्रन्थों की रचना की गई है। सास, कालिदास, वाणभट्ट, दण्डी, भारवि, भवभूति, श्रीहर्ष, माघ आदि कवियों ने अपनी अमर कृतियों में किसी-न-किसी प्रसंग में चित्रकला के आदर्श प्रस्तुत किये हैं। इनके अतिरिक्त पालि एवं प्राकृत भाषा के बौद्ध तथा जैन साहित्यों में भी चित्रकला के बहुशः उल्लेख हैं, जो इन संस्कृत साहित्यों से अत्यधिक साम्य रखते हैं, उनका भी उल्लेख करना मैंने यहाँ आवश्यक समझा। इन साहित्यों में कला की प्रभूत सामग्री विद्यमान है। प्रस्तुत ग्रंथ में चित्रकला जैसे रोचक एवं गूढ़ विषय का अध्ययन इन्हीं सब ग्रन्थों के आधार पर किया गया है तथा अजंता आदि गुफा-चित्रों एवं मध्य-कालीन चित्रों से उन साहित्यिक उल्लेखों की तुलना की गई है। ये चित्र भित्ति, तालपत्र, काष्ठफलक, कागज, हाथी दाँत पर विशेषतः बनाये गये हैं।

विश्व के दृश्य — कला जगत् में संभवतः भारतीय चित्रकला द्वारा मनुष्य के भयानक एवं विचित्र प्राधान्य है। वह नयनाभिराम तथा आनन्ददायक हस्त के साथ ही, गहन और दर्शन योग्य, कल्याण-भावना, निश्चय से निहित है। वह सत्य, शिव, सुन्दर है। उसके अध्ययन से तत्कालीन समाज और मनुष्य पर गहरा प्रभाव पड़ता है। प्राचीन भारतीय समाज में चित्रकला उच्चवर्ग के दैनिक जीवन का एक अभिन्न अंग बन गई थी। सभाया व्यवस्थाओं के शयनकक्ष में चित्रोपकरण, चित्रपट अवश्य रखे रहते थे, जिससे जब भी लोग उठे, विचारकन कर सकें। इस साहित्य में ऐसी कोई घटना नहीं है जहाँ प्रेम-संनध में चित्रकला से प्रेरित गई हो। उल्लेख चित्रकला के अनेक पहलुओं पर प्रकाश डालते हैं। इनके द्वारा भारतीय चित्रकला में यहाँ की विचार, कल्पना एवं हस्तकौशल-प्रतिभा का सर्वोत्तम प्रमाण मिलता है और तदनुसार सुन्दर कला की गृहन-शक्ति, कला की उत्पत्ति पर निर्भर है। चित्रकला मानव का विलास-साधन और मन का कुतूहल ही नहीं बल्कि लोक-कल्याण, धर्म, दर्शन, निश्चय, आनन्द और अज्ञात-साधना के उद्देश्य से की जाती थी। उसका स्थान समाज में बहुत ही था। उसमें जीवन-गान की गहरी संख्या थी। चित्रकला, पर्वतों में सुमेरु, पक्षियों में गरुड़, मनुष्यों में राजा के समान ही स्थित थी। चित्रकला में कहा है :-

यथा सुतेरः प्रवरी नाना

यथापुष्पजलां पद्मः प्रथमः ।

अथा नराणां प्रवरः कितीश-

स्तथा कलानाम् चित्रकल्पः ॥

संस्कृत साहित्य और विष्णुधर्मोत्तरपुराण के “चित्रसूत्र” में मानव-जीवन के चारों पुरुषार्थों—धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष का विवेचन भी बहुत सुन्दर किया है। विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है :-

कलानां प्रवरं चित्र धर्मकामार्थमोक्षदम् ।

मंगल्य परमं चेतद् गृहे यत्र प्रतिष्ठितम् ॥

वात्स्यायन के कामसूत्र में भी कहा गया है कि सुसंस्कृत मानव के लिए चौंसठ कलाओं का ज्ञान परमावश्यक है। चौंसठ कलाओं का सर्वप्राचीन उल्लेख यजुर्वेद (३०।४-२२) में प्राप्त होता है। उसमें अन्य कलाओं के साथ “आलेख्य” का भी वर्णन है। मनोरजन के साधन के साथ ही सौंदर्य-विधान और रूप-समृद्धि की ओर इन चौंसठ कलाओं का विशेष लक्ष्य था। गुप्तकाल में कालिदास ने रघुवंश में सर्वप्रथम “ललितकला” शब्द का प्रयोग किया है। उस समय ललित कला और शिल्प में भेद लोगों की दृष्टि में आ गया था जैसा आज भी दोनों में भेद किया जा रहा है।

ये कलायें मानव को सौभाग्य प्रदायिनी हैं। उसमें कहा है—“कलानां गृहणादेव सौभाग्यमुपजायते ।” अभिनन्दनीय इन चौंसठ कलाओं का ज्ञान स्त्री-पुरुष दोनों के लिए आवश्यक था, क्योंकि ये कलायें सुभगा, सिद्धा, सुभगंकरणी, स्त्रियो की प्यारी हैं। आचार्यों ने शास्त्रों में इनकी ऐसी ही व्याख्या की है :-

“नन्विनी सुभगा सिद्धा सुभगंकरणीति च ।

नारी त्रियेति चाचार्यैः शास्त्रेष्वेवा निश्च्यते ॥”

इन कलाओं का ज्ञान अक्षय धन-लाभ, सुखोपभोग, तुष्टि और सद्गति का साधन है। चित्रकार चित्ररचना करके इन चारों पुरुषार्थों को प्राप्त कर लेता है।

धर्म और दर्शन के उदार क्षेत्र में संयम तथा तप के जिन आदर्शों की कल्पना समय-समय पर प्रकट होती रही, उसी की मूर्तिमान सुन्दर रूप में जनता के समक्ष प्रस्तुत करने का प्रयास कलाकारों ने किया। अजंता के चित्रों में सम्राट्-सम्राज्ञी केवल अपने रूप-सौन्दर्य के कारण उतने आकर्षक नहीं बने हैं जितने कि धर्ममय जीवन की उस योजना के अन्तर्भूत होने के कारण, जिसके सर्वातिशायी केन्द्र बुद्ध थे। अजंता के भित्तिचित्रों को बाणभट्ट की भाषा में 'त्रिलोकी संपुजन' और 'दर्शितविश्वरूपा' कहा जा सकता है, जिसमें तीनों लोको के चराचर प्राणियों का — देव, दानव, मानव, यक्ष सिद्ध, गंधर्व किन्नर आदि सभी का चित्रण है। अजंता चित्रों में सुन्दर प्रतिकृतियों के निर्माण में किसी-न-किसी भावगम्य आदर्श लोक की रचना की गई है। बाह्य रूप-विधान पर भाव की यह प्रधानता समस्त भारतीय चित्रकला की विशेषता है। भौतिक सौन्दर्य शब्द के सौन्दर्य की भाँति है और मानस-सौन्दर्य अर्थगत सौन्दर्य की भाँति है। शब्द और अर्थ दोनों ही काव्य एवं रसानुभव के लिए आवश्यक हैं। गुप्तकाल की चित्रकला और साहित्य में यह संतुलन सर्वोत्तम रूप से पाया जाता है। उसमें पवित्रता और आंतरिक उल्लास का भाव दीखता है।

गुप्तकाल में भित्तिचित्रों के अतिरिक्त चित्रपट भी बने रहे होंगे, किन्तु वे अप्राप्य हैं। नेपाल और तिब्बत में जो मन्दिरों के थानके या ध्वजपट मिलते हैं, वे भारतीय चित्रपटों की पद्धति पर बने हैं। वही परंपरा अभी भी चली आ रही है। राजस्थान में नाथद्वारा मंदिरों के चित्रपट भी इसी परंपरा में बनाये जा रहे हैं। गुप्तकाल में रचित ग्रंथ विष्णुधर्मोत्तरपुराण के चित्रसूत्र में जिन विधि-विधानों का वर्णन किया है, उसी परम्परा में अजंता के भित्ति चित्रों का निर्माण भी हुआ है। कालिदास भी गुप्तकाल के महाकवि हैं, अतः उनके काव्यों के वर्णन और अजंता के अनेक चित्रों में अत्यधिक साम्य है। इसी प्रकार अत्यंत संस्कृत के कवियों की रचनाओं का तथा चित्रकला का तुलनात्मक अध्ययन करने से अनेक चीजें स्पष्ट होती हैं।

साहित्य ने कला के रूप को समृद्ध किया है और कला ने साहित्य की व्याख्या की है। इनका पारस्परिक संबंध भारतीय संस्कृति का एक विशिष्ट और रमणीय पक्ष है। कला और साहित्य दोनों को परस्पर से रस-प्रतीति का एक नया मार्ग उपलब्ध होता है। साहित्य में जो विषय पारिभाषिक शब्दों से उल्लिखित होने पर भी पूरी तरह स्पष्ट नहीं होते, वे कला के मूर्त उदाहरणों से स्पष्ट प्रतीत होते हैं। कला के रूप-विधान में जो अर्थ मूक रूप से उपस्थित हैं, वे साहित्य की भाषा और शब्दावली से सजीव होकर अपना परिचय देते हैं और उसका रसानुभव अति आनन्ददायी होता है। इस प्रकार भारतीय चित्रकला में साहित्य की मार्मिक व्याख्या है। अतः कला के प्रति स्वागत और सौहार्द का भाव संस्कृत साहित्य की विशेषता है।

संस्कृत साहित्य के पारिभाषिक शब्दों तथा उल्लेखों पर कई विद्वानों ने स्फुट लेख लिखे हैं, जिनमें कुमारस्वामी, वासुदेव शरण अग्रवाल, शिवराममूर्ति का नाम विशेष उल्लेखनीय है। कुमारस्वामी ने वैदिक परिभाषाओं को मानवीय ज्ञान और कला की मूल कुंजी मानकर उनकी विलक्षण व्याख्या की है जो प्राचीन होते हुए भी नवीन है। उनकी कीर्ति मूर्तिकला के व्याख्याता के रूप में विशेष हुई। उन्होंने जो ज्ञानधारा प्रवाहित की, उसी धारा को और भी प्रखर रूप में वासुदेवशरण अग्रवाल तथा शिवराममूर्ति ने आगे बढ़ाया तथा कला और साहित्य को एक नया आयाम देकर, नयी व्याख्या करके, उसमें प्राण संचार करके, जन सामान्य के लिए भी बोधगम्य कर दिया। परन्तु इन विद्वानों की व्याख्याओं में भी अनेक अशुद्धियाँ रह गई हैं। जैसे कुमारस्वामी ने ऋग्वेद (१।१४५।५) में अग्निदेव का चित्र चमडे पर बने होने का उल्लेख किया है जो युक्तिपूर्ण नहीं प्रतीत होता; यथा :—

‘स ईं मृगो अप्यो वनगुरुप त्वच्युपमस्यां नि धायि ।

व्यव्रवीद्वयुना मर्त्येभ्योऽग्निविद्वां ऋतचिद्धि सत्यः ॥’

इस ऋचा में ‘त्वच्’ तथा ‘चिद्धि’ शब्द से सभवतः क्रमशः ‘चर्म’ और ‘चित्रित’ का उन्हे भ्रम हो गया होगा।

इसी प्रकार इन विद्वानों ने चित्रसूत्र, मानसोपनिषद्, समन्वयसूत्र आदि विद्वत्ग्रन्थों का वर्तमान की है उसमें भी अनेक स्थानों पर मुद्रित चित्रों का उल्लेख मिलता है, जिनका मुख्य अर्थक्य कलात्मक है। यह इस ग्रन्थ में बड़ा स्थान दिया गया है। विष्णुसौत्तरपुराण के विद्वत्ग्रन्थों में भी चित्रों का उल्लेख मिलता है। अधिक मुद्रित की है, जिन्हें कुमारस्वामी ने काफी संशोधित करने का प्रयत्न किया है। इन ग्रन्थों में उन चित्रों का भी उल्लेख किया है, जो "चित्रसूत्र" नामक एक रत्नत्रय ग्रन्थ की रचना कर रहे हैं। इन ग्रन्थों में चित्रों का उल्लेख मिलता है, जो वर्णित अनेक तकनीकी उपकरण एवं विभिन्न विधानों के अर्थों का उल्लेख करते हैं। इन विद्वानों ने अनेक मुद्रितों की है, जैसे—कंठाकृति, कणिकाकृति, निरुक्ति, चित्रसूत्र आदि। सभी प्रकार के चित्रों का उल्लेख भी चित्रों के भित्तिचित्रों की तकनीकी प्रक्रिया का वर्णन अशुद्ध किया है।

इन सब मुद्रितों के होने का मुख्य कारण चित्रकला के प्रसारण के अभाव में ही है। इन सब साहित्य के पारिभाषिक शब्दों के व्यापक अर्थ—ज्ञान में नहीं है। इसीलिए 'विष्णुसौत्तरपुराण' से उद्धृत—

‘न वेत्ति शास्त्रार्थम् कर्म न साधनार्थं कर्मिणः’

‘यो वेत्ति धर्ममर्थम् न हि शिक्षकरो जगत्’

जो शास्त्रज्ञ है वे कला-कौशल नहीं है और जो कला-कौशल है वे शास्त्रज्ञ नहीं है। इसीलिए इन विद्वानों ने इन दोनों गुणों का समन्वय दुर्लभ होने के कारण भारतीय चित्रकला का उल्लेख चित्रों के उल्लेखों का प्रकाश करने सही मूल्यांकन नहीं हो सका है। तुलसीदास ने भी चित्रों के अर्थों का उल्लेख किया है। चित्रसूत्र में कहा गया है कि जो श्रेष्ठ व्यक्ति शास्त्र का ज्ञाता है, चित्रकला करने में जाता है, उनका उल्लेख बनाया गया चित्र लक्ष्मी (धन) प्रदान करता है और उससे दारिद्र्य दूर करके, मनोरथों का पूर्ण अन्तर्भाव प्राप्त कराता है — शिवराममूर्ति ने पहले चित्रकला का अध्ययन किया था और बाद में शास्त्रों का भी गहन अध्ययन किया। इसीलिए वे अपने जीवन के संस्थापकाल में 'चित्रसूत्र' का मूल आधार बनाने में सक्षम हुए। इसी प्रकार अन्य संस्कृत ग्रन्थों का भी पुनर्मूल्यांकन करने की आवश्यकता है।

फर्गुसन, पर्सी ब्राउन, खंडालवाला आदि विद्वानों ने भारतीय चित्रकला पर अर्थोनात्मक या काल्पनिक विवेचन युक्त विशिष्ट ग्रंथ लिखे हैं। इसी प्रकार ओल्डेनबर्ग, ओल्डेनबर्ग, शीष, मम्मः आदि विद्वानों ने वैदिक एवं लौकिक संस्कृत शब्दावली में कला, शिल्प, चित्र, सौंदर्य आदि शब्दों का विश्लेषण किया है। कुमारस्वामी, मानसोपनिषद्, शिवराममूर्ति ने चित्रकला और संस्कृत साहित्य का समन्वयात्मक अध्ययन किया है। मैं भी इस ग्रंथ में इसी समन्वयात्मक अध्ययन का चयन किया है, क्योंकि उपर्युक्त विद्वानों के अध्ययन में जो मुद्रित ग्राह्य हैं उसे दूर करना आवश्यक है। इसके साथ ही चित्रकला के अनेक प्रसंगों को इन विद्वानों ने उल्लेख कर दिया है, जैसे लकीन संदर्भों का उल्लेख, व्याख्या एवं आलोचनात्मक अध्ययन को प्रस्तुत करना अपेक्षित है। इन दिशा में समुचित प्रकाश डालना प्रस्तुत ग्रंथ का उद्देश्य है। इसमें संस्कृत साहित्य में प्रयुक्त चित्रकला संबंधी अनेक पारिभाषिक शब्दों की व्याख्या भी की गई है, जिन पर अभी तक किसी ने विचार नहीं किया है।

चित्रकला संबंधी कुछ शब्दों एवं प्रकरणों की दार्शनिक व्याख्या भी मैंने इसमें प्रस्तुत की है। चित्रों के बाह्य सौंदर्य वर्णन के साथ ही उनके आंतरिक मूढ अर्थ पर भी विचार प्रस्तुत किया है। इसके अतिरिक्त संस्कृत साहित्य में प्रचलित चित्रकला के दुर्बोध शब्दों का तथा चित्रोपकरण, चित्रप्रक्रिया संबंधी विभिन्न आधुनिक नाम भी मैंने लिखे हैं जिससे विद्वानों, सामान्य पाठकों एवं छात्रों को भी समझने में बहुत सुविधा होगी। कुछ संस्कृत



शब्दों के प्रचलित अंग्रेजी शब्दों, का भी उल्लेख करना मैंने यहाँ उचित समझा। जैसे—कुण्डलितपट (स्कूल पेंटिंग), पुत्तलिका (स्टातो), भित्तिचित्र (म्यूरल), तुलिका (ब्रश), भव (प्लास्टर), लेप्यचित्र (पेटेड पेंटिंग), वर्तना (शेडिंग), छायातप (लाइट एण्ड शेड), झलक (ह्यू, टोन), प्रतिकृति (पोट्रेंट) आदि। इससे पाठक अंग्रेजी शब्दों के स्थान पर उन संस्कृत शब्दों का प्रयोग सरलता से कर सकते हैं।

भारतीय जनता की साम्प्रतिक चेतना में चित्रकला के जो अर्थ किसी समय निहित थे और अनेक उदाहरणों में जिनकी परम्परा लोककला में अभी तक चली आई है, उन्हें चित्रकला और साहित्य के अन्योन्याश्रित संबंध से अधिक स्पष्टता से पहचाना जा सका है, जैसे—पिण्डपंचांगुल (घापा, हस्तक), रगवल्ली (रागोली, अल्पना, धूलिचित्र), पद्मावली या पद्मभंगरचना (भित्ति अथवा शरीर पर फूल-पत्ती से लता-वल्लरी का अलंकरण करना), अरिपन (ऐपन) आदि। इसका परिणाम यह हुआ कि संस्कृत के अनेक पारिभाषिक शब्द आज लोक प्रचलित हो गये हैं। इसी प्रकार कालिदास, बाणभट्ट आदि के ग्रन्थों तथा शिल्पशास्त्रों में भी अनेक पारिभाषिक शब्दावलियाँ हैं, जैसे—भावोपपन्नता, युक्तलेखता, वर्णाद्वयता, उन्मीलन, मनःशिला, धातुराग, वर्तिका, कूर्चक, मणिभूमि, कुट्यभूमिबंधन, यन्त्रचित्रशालागुह्य, प्रतिच्छन्दक चित्र, लेख्यपुत्रिका, अभिलिखितवीथिका, शालभजिका, दोहद, निधिर्गुण आदि। कला और संस्कृति से विभूषित इन समृद्ध शब्दावलियों की व्याख्या इस ग्रन्थ में यथास्थान की गई है।

बाणभट्ट के ग्रन्थों में रंगों के विभिन्न शेडों पर भी विगद् विचार किया है, जिसे परिशिष्ट में यहाँ दिया जा रहा है। उनके वर्ण-विन्यास चातुरी को देखकर—“वर्णोच्छिष्टं जगत्सर्वम्”—यह उक्ति सर्वथा उचित प्रतीत होती है। कलाकार रंगों के समुचित प्रयोग से चित्र में अधिक रंजकता ला देना है।

कला और साहित्य के घनिष्ठ संबंध का उल्लेख विष्णुधर्मोत्तरपुराण के अध्याय दो में सविस्तार बताया गया है। उसमें कहा गया है कि बिना चित्रसूत्र के ज्ञान के मूर्ति-विज्ञान, नृत्य शास्त्र (नृत्य, नाट्य), वाद्य, संगीत को यथाविधि नहीं जाना जा सकता, और कहा है कि संस्कृत तथा प्राकृत दो प्रकार के गीत हैं एवं अपभ्रंश तृतीय प्रकार का गीत है। इसमें स्पष्टतः साहित्य की ओर संकेत है। साहित्य गद्य-पद्य दो प्रकार का होता है। गद्य कथा रूप में, पद्य छंद में कहा जाता है। छंद भी अनेक प्रकार के होते हैं। छंद का संबंध रस से है। रस कला का प्राण है। अतः साहित्य और कलाएँ एक दूसरे पर प्राचीन काल से आश्रित मानी गई हैं।

चित्रकला का इतिहास साहित्यिक प्रमाणों के बिना अधूरा रह जाता है, अतः उसका भी अध्ययन अपेक्षित है। भारत में अनेक संस्कृतियों के समान प्रागैतिहासिक काल में भी चित्रकला के प्रमाण उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश आदि की शैल-गुफाओं से प्राप्त हुए हैं, किन्तु पूर्व-वैदिक तथा उत्तर-वैदिक युग से हमें चित्र के कोई भी अवशेष नहीं मिलते। तत्कालीन चित्रकला संबंधी प्रमाण साहित्यिक स्रोतों से ही प्राप्त होने हैं। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि ये सभी अवांतर स्रोत हैं। इस युग के एक भी शिल्पशास्त्रीय ग्रंथ नहीं उपलब्ध है, फिर भी उनमें प्रकारान्तर से चित्रकला के संकेत हैं जिनका उल्लेख मैंने प्रथम अध्याय में किया है।

संस्कृत साहित्य अतीतकाल से शताब्दियों तक संवर्धित एवं सुसम्पन्न होता रहा, किन्तु अनेक कारणों से वह निधि नष्ट हो गई। जो कुछ थोड़ी सामग्री बची रह कर प्रकाश में आयी है वही इस ग्रंथ के ज्ञान के आधार है। अजंता के भित्तिचित्र ही सर्वाधिक प्राचीन उदाहरण शेष है। मद्यपि जोगीमारा गुफा के चित्र उससे भी प्राचीन हैं किन्तु उन चित्रों के ऊपर कई बार अकुशल कलाकारों द्वारा चित्राकन किये जाने के कारण वह प्राचीन

चित्र-निधि समाप्त हो गई है। अतः अजंता, बाघ, मिनरिया आदि के गुफाचित्र तथा तत्कालीन याज्ञिक, विवेक, भास, कालिदास बाणभट्ट के संस्कृत ग्रन्थों तथा कुछ बौद्ध साहित्यों में वर्णित चित्रों के आधार पर संश्लेष करने है। गुप्तकाल में ही विष्णुधर्मोत्तर पुराण की भी रचना हुई थी जिसमें चित्रसूत्र की आधारों में चित्र-निर्माण विधि, चित्र-प्रशंसा, चित्रकार द्वारा शुभ मुद्रा में चित्रांकन प्रारम्भ करना, विधि-विधान, रंग-निर्माण-प्रक्रिया, भूमिबंधन, रस, भाव आदि का सविस्तार वर्णन है। इस चित्रसूत्र का अर्थ अध्ययन करने में यह स्पष्ट प्राप्त होता है कि अजंता, बाघ गुफाचित्रों के विधि-विधान में इन्हीं नियमों का पालन किया गया है और कालिदास के ग्रंथों में चित्र के अनेक उल्लेख इन्हीं भित्तिचित्रों में पूर्णतः मिलते-जुलते हैं तथा बौद्ध ग्रन्थ रत्नसूत्र, जिसमें अजंता में वर्णित छदन्त जातक में अंकित हाथियों की जल-कैलि, स्तम्भ पुस्तिका, दक्षप्रथम-दिक्, उत्तरे दिव्य गायक गंधर्व, विरही यक्ष बादलों में उड़ते, किन्नर-किन्नरी वाद्य बजाते, नाग-नागिनी आदि।

चित्रसूत्र में घर में निधिशृंग तथा संवत्सर बनाने का उल्लेख है। गुफाकालीन गुप्तसिद्ध आसक्त मधुसूक्त के एक सुवर्ण-सिक्के पर देवी को हाथ में निधिशृंग लिए अंकित किया गया है। इसका अंकन तत्कालीन "अजंता के भित्तिचित्रों में नहीं दिखता। अजंता के अधिकांश भागों के नीचे के चित्र इन्हीं की अनावृत्तता से तृप्त क्षत-विक्षत कर दिये गये हैं, संभवतः इन्हीं चित्रों में उल्लिखित भी अष्ट हो गया हो। निधिशृंग का अंकन शुभ माना जाता था और समाज में बहुप्रचलित था, तभी उसका अंकन कृपाण काल और गुप्तकाल के सिक्कों पर प्राप्त होता है। इसी प्रकार पशु के ऊपर संख का अंकन करना भी शुभ माना जाता था। इसका भी अंकन प्रथम की १७वीं गुफा में भित्तियों तथा स्तंभों पर किया गया है। गुप्तकाल में द्यूतभित्ति की असाधारण या असुरों का न्याय समझा जाता था। अतः शिल्प या चित्र में पत्रलता इत्यादि अभिप्रायों से उसे अलंकृत किया जाता था। कला का उद्देश्य शोभा और मांगलिक दिव्य पदार्थों के अंकन द्वारा आरक्षण भी था।

अजंता के चित्रों में आलंकारिकता के साथ ही सूक्ष्म मानव-संवेदनाओं का भी अंकन है। इन भावनाओं को प्रकट करने के लिए मुख्य रूप से शारीरिक भावभंगिमाओं, नेत्र तथा हस्त मुद्राओं का बहुमुखी और व्यापक प्रयोग है। इस स्थल पर हम साहित्यिक स्रोतों से ऐसी अनेक सूचनाएँ पाते हैं जो इन प्रवृत्तियों की कुंजी हैं, उनका विवेचन भी यहाँ किया गया है। वस्तुतः ये दोनों अन्योन्याश्रित हैं।

"ललित विस्तर" में सिद्धार्थ की धनुर्विद्या का अभ्यास करते, पट्टिका पर लिखते, वीणा का अभ्यास करते, शुकसारिका की बोली बोलने की कला इत्यादि कलाओं के ज्ञान प्राप्त करने का उल्लेख है। इसी दृश्य का अंकन अजंता में १७वीं गुफा के एक चित्र में है। इससे स्पष्ट होता है कि तत्कालीन समाज में जो चीजें प्रचलित थीं उनका अंकन चित्रकारों ने चित्रों में किया है। इसी प्रकार पालि ग्रन्थ "दिव्यावदान" में लिखा है कि एक द्वारकोष्ठक की छत में भवचक्र का चित्र लिखा गया था। अजंता, गुफा १७ के बाहरी बरामदे की बायीं भित्ति पर सचमुच भवचक्र का अंकन है। कला और साहित्य दोनों समाज के दर्पण हैं। इन्हीं दृष्टियों से अनेक साहित्यिक उल्लेखों का तुलनात्मक अध्ययन इस ग्रंथ में किया गया है, जिससे अनेक नवीन पहलुओं पर प्रकाश पड़ता है।

रामायण, कालिदास, भवभूति आदि के ग्रंथों में वर्णित प्रकृति-चित्रण भी अजंता के चित्रों से मिलते-जुलते हैं। बाणभट्ट की "कादम्बरी" में कमलवन का वर्णन है जो सितनवासज गुफा में बने कमलवन सरोवर से साम्य रखता है। घरों में शोभा एवं समृद्धि के लिए बनाये गये लतावल्ली प्रधान संतापकमाळा का वर्णन आता है जिसके अनेक प्रकार के लता-वितान, शालभंजिका, दोहद आदि के दृश्य अजंता के भित्तिचित्रों, माँची, भरहुत आदि के तोरण, वेदिकाओं, स्तंभों पर बनाये गये हैं। इसी प्रकार वनदेवता तथा निधियों का वर्णन कालिदास ने

“अभिज्ञानशाकुन्तलम्” में किया है, जिनका अंकन बोधगया तथा भरहुत के शिलापट्टों पर मिलता है। आलंकारिक और परम्परागत होते हुए भी इनका लक्ष्य सूक्ष्म मानव संवेदनाओं को प्रकट करना है।

प्रायः सभी कवियों ने प्रतिकृति चित्र (पोर्ट्रेट) बनाने का अनेक स्थानों पर वर्णन किया है, जिससे स्पष्ट होता है कि लोग चित्रकला में निपुण होते थे और प्रतिकृति चित्र बनाने तथा बनवाने का शौक था। प्राचीन काल में तूलिका और वीणा जीवन-संगिनी के समान लोग रखते थे। जो लोग इन कलाओं में कुशल होते थे वे “कला विदग्ध” कहे जाते थे।

रस कला की आत्मा है। रस लोकोत्तर अनुभूति है। भरत नाट्यशास्त्र में नौ रस, उनके नौ भाव, देवता तथा वर्ण का भी उल्लेख है, जिनका चित्रकला से घनिष्ठ संबंध है। चित्र में तव-रस तथा भावों का अंकन करना चित्र का गुण माना गया है। भाव और रस, ध्वनि और रस, ध्वनि एवं व्यञ्जना का भी विशद विवेचन इस ग्रंथ में है। इसी प्रकार काव्य में प्रयुक्त छन्द, ध्वनि, व्यञ्जना, अलंकार (डिजाइन, नायिकाओं के अलंकार), प्रतीक आदि का भी अध्ययन चित्रकला की दृष्टि से किया गया है।

काव्य के शब्दालंकार तथा अर्थालंकारों का सादृश्य कहाँ तक लतावल्लरी-प्रधान अलंकरणों से है, यह भी इस ग्रंथ में दर्शाया गया है, जिस पर अभी तक किसी भी विद्वान् का ध्यान नहीं गया था। भारतीय कला में ऐसे लतावल्लरी-प्रधान अलंकरणों का दाहल्य है। उसका रहस्योद्घाटन करना भी आवश्यक है।

अजंता के चित्रों में संपूर्ण भारतीय समाज के सौंदर्यबोध का प्रतिबिम्ब मिलता है। संस्कृत कवियों की रचनाओं और चित्रसूत्र से इसकी पुष्टि होती है। सातवीं शती के उत्तरार्ध में भारतीय कला और साहित्य का ह्रास प्रारम्भ हो जाता है उसका आभास भी अजंता के चित्रों में मिलता है। चित्रसूत्र में इस ह्रास के कुछ लक्षणों की ओर इंगित किया गया है, जैसे — “बृहद्गण्डौष्ठनेत्रत्वम्” आदि। इस प्रकार हमने चित्र के गुण-दोष दोनों बताये गये हैं।

महाकवि भास “दूतवाक्यं” नाटक में दुर्पोषण द्वारा चित्र के गुणों का विश्लेषण कराते हुए कहते हैं — “अहो अस्मि वर्णाङ्गिता, अहो भावोपपन्नता, अहो युक्तलेखता, अहो दर्शनीयोज्यं चित्रपटः।” इसी प्रकार कालिदास “अभिज्ञानशाकुन्तलम्” में भी दुष्यंत द्वारा चित्र में रेखा की प्रशंसा कराते हैं..... “लावण्यं रेख्या किञ्चिदन्वितम्” और चित्रसूत्र में कहा है “रेखां प्रशंसन्त्याचार्या।” चित्रकार और दर्शक दोनों ही चित्र के गुण-दोष को बताते थे, जजमेद करते थे। इन साहित्यिक उल्लेखों से चित्र, चित्रकार एवं चित्रकार के प्रति समाज के दृष्टिकोण का भी पता लगता है। चित्रकार के संबंध में ऐसी महत्वपूर्ण जानकारी या निष्कर्ष का भी उल्लेख यहाँ किया गया है।

शिल्पशास्त्रों में भित्तिचित्र प्रक्रिया में प्रयुक्त होने वाले अनेक वृक्षों के रसों का उल्लेख है। उन वृक्षों के आधुनिक नाम लोगो को ज्ञात न होने के कारण उसका वर्णन करने में भी विद्वान् असमर्थ रहे हैं। यहाँ पर मैंने उनके नाम हिन्दी में देकर विद्वानों एवं चित्रकारों के लिए मार्ग सुगम कर दिया है।

प्राचीनकाल में आजकल की भांति चित्रोपकरण सुलभ नहीं थे। अतः चित्रकार को चित्रांकन प्रारम्भ करने के पूर्व पग-पग पर बड़े अध्यवसाय एवं विस्तृत प्रयोग की आवश्यकता होती थी। उसे भूमि या आधार (भित्ति, पट्ट, पट आदि), मृत्तिका आदि लेप, लेपद्रव्य, वज्रलेप, सुधालेप, रंग, वर्तिका, तूलिका आदि की प्राप्ति के लिए कठिन

परिश्रम करना पड़ता था। इन सब उपकरणों को चित्रात्मक बनाने तथा उनमें उपयोग की विभिन्न विधि भी इस ग्रन्थ में बतलाई गई है जो विशेषतः चित्रकारों के लिए अत्यधिक उपयोगी निश्चय होगी। इसमें रचनाधि धातुपूर्ण बनाने की तथा चित्र में उन्हें प्रयोग करने की विधि भी बतलाई गई है। चित्र के लिए महा-वर्ण वर्णना-विधि (वैजिय) का भी यहाँ वर्णन है। प्राचीन उपकरणों के आधुनिक नाम और प्रक्रिया का भी यहाँ वर्णन करने की आवश्यकता का अनुभव किया गया, जिससे आधुनिक लोग भी इसका लाभ उठा सकें। चित्रकला के विभिन्न विधानों के पुस्तकीय ज्ञान के साथ ही कुछ प्रयोगात्मक अध्ययन स्वयं करके भी उनके आधार पर प्राचीन एवं अर्ध-प्राचीन विधियों के मंत्रों में लिखने का मैंने प्रयास किया है।

यशोधर ने कामसूत्र की 'जयमंगला' टीका में आलेख के प्रसंग में अत्यधिक महत्वपूर्ण चित्र के षडंगों-रूपभेद, प्रमाणादि का वर्णन किया है। ये षडंग प्राचीनकाल से चित्रकला के मर्यादक रहे हैं। इनके समुचित समावेश से चित्र मनोहर बनता है। षडंग की सूक्ष्म, गम्भीर व्याख्या अकनीन्दनाम देगौर ने लिखी है जिसका उल्लेख करके मैंने षडंगों की दार्शनिक एवं भावपूर्ण व्याख्या यहाँ प्रस्तुत की है। चित्रकार रंग और रेखा से रूप, प्रमाण, भाव, सावण्य, सादृश्य तथा वर्णिका भंग का समावेश करके चित्र-रचना में रसोत्पत्ति, यति एवं मजीबरा लाने का प्रयास करता है। विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार ब्रह्म अरूप है, उसे रूप देना चित्र या मूर्ति द्वारा ही संभव है। ब्रह्म से रूपोद्भावना अर्थात् प्रकृति से विकृति की कल्पना चित्र का मर्म है। कृष्णकलाकार द्वारा षडंगों से युक्त चित्र तनीय सौन्दर्य का बोध कराता है।

कला और सौन्दर्य का नित्य सहचर संबंध है। भारतीय सौंदर्यशास्त्र में कवि सम्मत् द्वारा प्रतिपादित आनन्द और रस की अवधारणा तथा अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित काव्य-तत्त्वों में 'चातुर्वर्तीनि' की धारणा इसी में आती है। चित्रकला में भी यही चातुर्व्य या चास्ता प्रधान होती है। ऋग्वेद के 'उपा' सूक्त में दैर्घ्यिक सौन्दर्य की पराकाष्ठा दिखलाई देती है। उसमें सौंदर्यवाची अनेक शब्दों का उल्लेख है, जैसे-सूतरी, सुकपा, सुमेवा, सुमगा, सुखा, सुधिया, श्री आदि। सौंदर्य हिन्दी में 'ईस्टेटिक्स' का पर्याय बनकर प्रचलित हुआ है। जिस कला में सौंदर्यानुभूति नहीं बढ़ कला के अन्तर्गत नहीं रखी जा सकती। सुन्दर-असुन्दर, बाह्य और आन्तरिक सौन्दर्य का भी विवेचन है। असुन्दर सौन्दर्य सम्पूर्ण चराचर जगत में विद्यमान है। सम्पूर्ण विश्व के विराट् रूप में सौन्दर्य की ही स्वर लहरी झड़न होती है।

इन सरस साहित्यिक उल्लेखों के वातायन द्वारा चित्रकला की उत्पत्ति, उद्देश्य, व्याप्ति, तकनीक, चित्र के षडंग, रस-छंद-प्रतीक-अलंकारादि का आलोचनात्मक विवेचन, सौन्दर्यबोध इत्यादि का माध्याम्य प्रमाण हम प्राप्त करते हैं और उनमें छिपी मानसिक, कल्पना आदि से भी परिचित होते हैं, जिसका समावेश इस ग्रंथ के विभिन्न अध्यायों में किया गया है।

संस्कृत साहित्य एवं चित्रकला का सम्यक् मंथन करने पर सारांश निकलता है कि काव्य और चित्र का विषय एक है। प्रेम तथा धर्म को दोनों ने ही सर्वाधिक महत्व दिया है। समाज में चित्रकला का अत्यन्त उच्च स्थान था। साहित्य एवं चित्रकला समान रूप से समाज की कल्याणकारी भावनाओं को प्रतिबिम्बित करते हैं। साहित्य-शास्त्र के दूसरे अंग भी चित्रों में प्रयुक्त हुए हैं, यथा-अलंकार, रस और कहीं-कहीं वे रेखाओं, जिनकी तुलना छन्द से की जाती है। समय के प्रवाह के साथ-साथ चित्र की तकनीक में भी परिवर्तन आता गया है, उस पर भी इसमें प्रकाश डाला गया है। इस ग्रंथ से भविष्य के शोधकर्तारों को भी पृष्ठभूमि मिल जायेगी।

लोक की रसात्मक प्रवृत्ति को ज्ञान द्वारा पुनः विकसित करना और कला के प्रति धर्मरूप, सदाचार एवं उच्चतर भावना प्राप्त करना वर्तमान ज्ञान की है। ज्ञान विज्ञान ने आदिभार एवं गवेषणा की

अग्रसर किया है, जिसका प्रभाव कला पर भी अत्यधिक पड़ रहा है। उसमें भी सौंदर्य तथा रसानुभूति को समझने के लिए नित्य नये रूप-रंगों का प्रयोग हो रहा है। समीक्षा के नये मानदण्ड बन रहे हैं। कलाओं के बहुमुखी उत्थान से हम अपने विस्मृत आत्मचैतन्य को शीघ्र ही प्राप्त कर सकते हैं। अपने कुशल चित्रकारों के वर्णाढ्य चित्रपटों और भित्तिचित्रों को फिर से नवीन रूप में साक्षात् देखकर हमारे समाज में आनन्दमय जीवन के नये अध्याय का प्रारम्भ हो सकता है।

काव्य, मूर्ति, चित्र आदि सभी कलाओं के सर्जन का लक्ष्य एक है आनन्द की प्राप्ति। इस दृष्टि से प्राचीन एवं नवीन, सभी कलाओं का लक्ष्य भी आनन्दानुभूति कराना है। शिल्प-साधना और योग-साधना में समानता है। कलाकार कला-साधना द्वारा अपने लक्ष्य की प्राप्ति करता है। योग-साधना में ब्रह्म-ज्ञान से ऐक्य तथा आनन्दानुभूति प्राप्त होती है, उसी प्रकार कला-साधना में उस 'विराट्' के दर्शन की अभिलाषा रहती है। तप भारतीय संस्कृति का मेरुदण्ड है। तप की शक्ति के बिना भारतीय संस्कृति में जो कुछ ज्ञान है वह फीका रह जाता है। तप से ही यहाँ का चिंतन सशक्त और रसमय बना है।



लेरि
१९'
विश
की
फेर
कि
मह
पर
हि
से

सं
फ
प्र
स
अ
में
क
अ
ए
व

मि

व

मि



चित्रकला के साहित्यिक स्रोत

भारतीय चित्रकला के मूल स्रोत संस्कृत साहित्य में विद्यमान है। ये साहित्य भारत की अमूल्य निधि है और विश्व के सुधीजनों के लिए यह ज्ञान का भंडार है। अन्य विषयों के अतिरिक्त इसमें चित्रकला के प्रत्येक आयामों पर भी विस्तृत विवरण प्रस्तुत किया गया है।

चित्र शब्द को यद्यपि वैदिक काल में तथा उसके पश्चात् भी अनेक अर्थों में प्रयुक्त किया गया, किन्तु चित्र-कला के अर्थ में इसका प्रयोग वैदिक काल के बहुत बाद में प्रारंभ हुआ। प्राचीन साहित्यों में कला एवं शिल्प शब्दों का प्रयोग चित्रकला के संदर्भ में भी किया गया। प्रथम शती ईसा पूर्व से लेकर सातवीं शती तक के संस्कृत साहित्यों में चित्रकला को विशिष्ट स्थान मिलने के कारण ये इस अध्ययन के लिए विशेष महत्व के हैं। इस काल के प्रमुख कवियों से महाकवि भास, कालिदास, बाणभट्ट आदि ने तत्कालीन चित्रकला को अपने काव्यों में अभिव्यक्त किया है। गुप्तकाल (चौथी-पांचवीं शती) भारतीय कलाओं का स्वर्णिम युग था, जिसमें चित्रकला भी अपने सर्वांगों से परिपूर्ण होकर प्रस्फुटित हुई और चरमसीमा पर पहुँच गई। इस समय कला के बाह्य रूप एवं आन्तरिक अर्थ राष्ट्रीय स्तर पर मान्यता प्राप्त कर चुके थे। इसके परवर्ती कवियों ने गुप्त परम्पराओं में रुढ़ हुए चित्रकला के उपमानों को ही आगे बढ़ाया। इन साहित्यों में इस कला का विभिन्न रूपों में निरूपण मिलता है जो स्थान एवं काल से संबद्ध प्रतीत होते हैं। इस प्रकार संस्कृत साहित्य के सम्यक् अनुशीलन से चित्रकला की मूल भाषा को जानने के अतिरिक्त आधुनिक चित्रकला को भी नया आयाम दिया जा सकता है। प्रस्तुत अध्याय में विषयगत कालक्रम के अनुसार संस्कृत साहित्यों में उल्लिखित चित्रकला के विभिन्न पहलुओं पर प्रकाश डालने का प्रयास किया गया है।

वैदिक युग में चित्रकला :—भारतीय कला के इतिहास में आदि युग, वैदिक युग है। इस युग में कला, साहित्य और जीवन के वे मूल त्रिचार स्फुट हुए जिनसे भारतीय संस्कृति पल्लवित हुई। इस युग में कला का जो रूप रहा होगा उसका पुरातात्विक प्रमाण अभी तक नहीं प्राप्त हुआ है। किन्तु कला की अप्रत्यक्ष चर्चा मात्र से ऐसा प्रतीत होता है कि वैदिक ऋषि कला के बाह्य उपकरणों की ओर विशेष ध्यान न देकर उन प्रतीकों और लक्षणों की कल्पना करते रहे जिनका आश्रय लेकर उत्तरकाल की कला प्रस्फुटित हुई। परवर्ती युगों में राजवंशों द्वारा पल्लवित और संबधित चित्रकला का आधुनिक वर्गीकरण भ्रामक हो सकता है।

वैदिक काल में "शिल्प"—शब्द का प्रयोग ललित कला, यथा - नृत्य, गीत, वाद्य, चित्र, काव्य आदि और उपयोगी कला जैसे तक्षण, रंजन, वास्तु आदि, दोनों के लिए ही हुआ है। पाणिनि ने ललितकला को चातुशिल्प और उपयोगी कला को कारुशिल्प कहा है। कौषीतकि ब्राह्मण (२१।५) में नृत्य, गीत और वाद्य का सामूहिक नाम शिल्प है। ऐतरेय ब्राह्मण में शिल्प के संबंध में कहा गया है कि यह यजमान को छन्दोमय करता है तथा उसकी आत्मा का संस्कार करता है :—

संहिता-साहित्य (श्रुक्, यजुः, अथर्ववेद तथा ब्राह्मण एवं आरण्यक) में विज्ञकता का वर्णन प्रतीकार्थक रूप में है। यद्यपि आनन्द कुमारस्वामी, रायकृष्णदाम आदि विद्वानों के अनुसार ऋग्वेद (१।१४।१५) में अग्नि-देव का चित्र चमड़े पर बने होने का उल्लेख है; किन्तु इस सन्दर्भ में उनके उल्लिखित उक्त सूक्त का अर्थ ही विद्यत है :-

वस्तुतः उपर्युक्त ऋचा का अर्थ है—वन में फिरने वाला जग्मि डूधन में व्याप्त होता है। मध्याह्नी यज्ञ जाना आत्म मनुष्यो में रहकर यज्ञ-कर्म में प्रेरित करता हुआ ज्ञान देता है ॥५॥ अतः अर्थ को दृष्टि से भी कहीं भिन्न बने होने का उल्लेख है ही नहीं। इसमें 'स्वच्' तथा 'चिद्धि' शब्द से संभवतः क्रमशः 'जर्म' (स्वच्+जग्मि) और 'चिद्धि' (चिद्धि) का उन्हें भ्रम हो गया होगा, जो किसी रूप में संश्लेष नहीं प्रतीत होता।

कला के अनेक लक्षण और चिह्न की अर्थवत्ता का प्रथम विकास वैदिक मंत्रों में ही पाया जाता है। संभवतः चित्रकला का प्रागुर्भाव यज्ञ-वेदियों की रेखा-कृतियों से हुआ होगा। कालान्तर में ऐसी विविध रेखा-कृतियों का संयोजन करके ऋषियों ने उसे मनुष्य के मानसिक अर्थवा शारीरिक दशा का प्रतीक माना होगा और यही दीर्घकाल सिद्धान्त का आधार है। तन्त्र सिद्धि के यन्त्र भी संभवतः इसी पर आधारित हैं। इसके बाद हमें ही संयोजन के भिन्न-भिन्न रूप को विविध प्राणियों को रूपरेखा मानकर उसके आधार पर वास्तविक अंकन का प्रयास हुआ होगा, जिसके उन्नत रूप में प्राणियों के चित्रांकन हुए और उनकी परम्परा बन गयी।

ऋग्वेद (१।५।५) में यज्ञशालाओं के चारों बौधद पर हिरण्यमयी द्वार-देवियों (द्वारदेवियों) की अंकन आकृतियों के अंकन का उल्लेख है, जिसे पाणिनि (५.०० ई० पू०) ने प्रतिकृति कहा है। यही प्रतिकृति वज्र मुगल चित्रकारों की भाषा में 'कबीह' तथा अंग्रेजी में 'पोर्ट्रेट पेंटिंग' के नाम से प्रचलित हुआ।

ऋग्वेद के 'उषा सूक्त' (१।११३) में उषा देवी की अति रमणीय रूपरचना की कल्पना ऋषियों ने की है जो नित्य प्रति नवीन सौन्दर्य से अलंकृत होकर मर्त्य प्रजाओं के लिए अमृत का दान करती हुई हिरण्यवर्ण में बैठकर आकाश में संचरण करती है। उस समय सभी सहृदय व्यक्ति उसकी धी से भाव-विभोर हो जाते हैं। उसके लिए ऋषियों ने 'सुमेके' (सुन्दर शरीर वाली), 'चित्रा' (सुन्दर वर्ण वाली या विचित्र वर्ण वाली) इत्यादि शब्द प्रयुक्त किये हैं। इसी सूक्त में उषा और रात्रि (नक्तोषसा) जो प्रकाश और अंधकार की अविच्छिन्नी देवियाँ हैं, उन्हें एक ही शब्द 'विरूपे' से संबोधित किया गया है। जिस प्रकार सृष्टिक्रम में 'समानबन्धू' उषा और रात्रि के संयोग का क्रम है, उसी प्रकार प्रकाश और अंधकार (साया-उजाला) चित्राकन का आधार है। चित्र में सामा मिललाते ही उसके ऊजले पक्ष का भी बोध हो जाता है। प्रकृति के नैसर्गिक सौंदर्य, देवशिल्प से मानवी चित्रकार निरंतर प्रेरणा लेता रहता है। उन सौंदर्य प्रेमी एवं कला प्रवण ऋषियों ने रात्रि और उषा के बन्ध-विध रत्न। संभव है उन ऋषियों ने इतका रेखांकन भी किया हो। वेदमंत्रों, ब्राह्मणों, उपनिषदों, ब्रह्मसूत्र आदि ग्रन्थों में प्रतीकात्मक अर्थों द्वारा कला को परमेश्वर की प्राप्ति एवं आध्यात्मिक उन्नति का माध्यम माना गया है। स्वस्तिक, चक्र, पूर्णकुम्भ,

कमल आदि का कलात्मक संप्रेषण वैदिक काल में हुआ। उसे सत्यं, शिवं, सुन्दरं की भद्रात्मक भावना से युक्त माना गया। अतः उस कला को नैसर्गिक पद प्राप्त हुआ तथा समाज और साहित्य में उसकी महत्ता बढ़ी।

उपनिषदादि आध्यात्मिक ग्रन्थों में चित्रकला :—आध्यात्मिक दृष्टि से चित्रकला का स्वरूप-विवेचन विराट् भाव-रूप में प्रतिष्ठित है। परमेश्वर की यह विराट् सृष्टि सत्य, शिवं एवं सुन्दरं — त्रिविध गुणों के समाविष्ट होने से सत्य, शाश्वत और आनन्दमयी है, किन्तु मानव की चित्र-रचना उक्त गुणों का किंचित् प्रयास मात्र ही है। परब्रह्म रूपी कलाकार ने अपनी विराट् कलाकृति का निर्माण हिरण्यगर्भ—“हिरण्यगर्भः समवर्तताम्रे”—के रूप में किया (ऋग्० १०।१३।११), जिसका बसोहली शैली (प्रायः १७३० ई०) का एक चित्र ‘छवि’ भाग १ में प्रकाशित है। परमेश्वर की इस विराट् सृष्टि के संबंध में बृहदारण्यकोपनिषद् में कहा गया है कि विश्वकला का समस्त शिल्प इन्हीं देव-शिल्पों की अनुकृति मात्र है। तैत्तिरीयोपनिषद् (२।७) में—‘रसो वै सः’—के द्वारा परमात्मा को रस स्वरूप आनन्दमय कहा है। परमात्मा स्वयं को जिस प्रकार जड-चेतनमय जगत् के रूप में देखकर आनन्दित होता है, उसी प्रकार कलाकार भी स्वनिर्मित मनोरम रचना में स्वात्मानुभूति के अनुसार रस-संचार कर परमानन्दित होता है। वस्तुतः कला की आत्मा रस है।

वेदान्त दर्शन में ब्रह्म को और उसकी अभिव्यक्ति को आनन्दमय कहा गया है (ब्रह्मसूत्र, १।१।१२), जिसकी आनन्दमयी सत्ता सोलह कलाओं द्वारा दर्शायी जाती है। छान्दोग्योपनिषद् (४।६।३; ४।७।३) में अग्नि के अनन्त कलारूप वर्णन में पृथ्वी, अन्तरिक्ष, द्युलोक, समुद्र, अग्नि, सूर्य, चन्द्रमा, विद्युत् आदि ये सब कला के ही द्योतक कहे गये हैं। इसमें (छान्दो०, ४।५।२; ४।८।३) चक्षु, श्रोत्र, मन को भी कला कहा गया है। कठोपनिषद् (२।२।९) में—‘एकस्तथा सर्वभूतान्तरात्मा रूपं रूपं प्रतिरूपो बभूव’—के द्वारा कहा है कि परमात्मा अपने को अनेक रूपों में प्रतिबिम्बित करता है, जिसे बाद के साहित्यो, जैसे—महाभारत, गीता, भागवत, रामायण आदि में विश्वरूपदर्शन के रूप में वर्णित किया गया है (चित्र १, विष्णु द्वारा विश्वरूप प्रदर्शन)। भारतीय चित्रकला के षडंग के ‘रूपभेद’ में जगत् के इन्हीं विभिन्न रूपों का दिग्दर्शन होता है जिसे चित्रकार चित्रपट पर अंकित करता है। इस प्रकार उपनिषदों में रूपक, उपमा, उत्प्रेक्षा आदि अलंकारों द्वारा संपूर्ण चराचर को कला स्वरूप माना गया है और चित्रकला के गूढतत्त्व इन्हीं में निहित है। कठोपनिषद् (२।३।१७) में वर्णित है—‘तं स्वाच्छरीरात्प्रबृहेमुज्जादिवेषीकां’—कि जीव में आत्मा उसी प्रकार अलग रहता है जिस प्रकार ‘मुज्जात्’, सूज घास की ‘इषीका’ कूची या सीक (में रंग)। इस उल्लेख से स्पष्ट प्रतीत होता है कि उपनिषद् काल में चित्रकला के लिए ब्रश का प्रयोग किया जाता रहा होगा और मूँज का ब्रश बनाने का निषेध किया गया है।

कठोपनिषद् (१।३।१, २।३।५), मुण्डकोपनिषद् (३।१।१) तथा पंचतंत्र (मित्रसंप्राप्ति, १३४) में प्रतीकात्मक ढंग से ‘छायातप’ अर्थात् छाया और प्रकाश की दार्शनिक व्याख्या, संभवतः चित्रकला के संदर्भ में साया एवं उजाला लगाकर चित्र के वस्तुगत रूप को उभारने या गोलाई दिखलाने को सूचित करता है। शिल्पशास्त्रों में चित्रकला की इस तकनीक को ‘वर्तना’ (शेडिंग) कहा गया है।

मैत्रेयोपनिषद् (४।२) में कहा है—‘चित्रभित्तिरिव मनोरम’ अर्थात् चित्रित भित्ति की भाँति मिथ्या, किंतु मनोरम है। इसी उपनिषद् (६।७) में है कि ईश्वर इस संसार के जीवों में भासित होता है और आनन्द-रंग से विभोर हो जाता है। ‘स्वात्मनिरूपणम्’ (९५) में शंकराचार्य कहते हैं—“आत्मा के इस विस्तृत चित्रपट पर, आत्मा स्वयं जगत् — चित्र को चित्रित करता है। वही उसका ‘चित्राभास’ है, जो चित्रकला में द्विआयामी चित्र के रूप में जाना जाता है। इसका वर्णन बाद के ‘शिल्परत्न’ आदि ग्रन्थों में भी आया है। इस प्रकार उपनिषदों का

जितनी ही मंथन किया जाये उसमें से उतने ही प्रकार के कला-रत्न प्राप्त होते हैं। वस्तुतः इन उपनिषदों में वेदों का सार है और उपनिषदों का सार तत्त्व गीता में है।

इस प्रकार परमतत्त्व की ओर अप्रसर करते जायी कलाकार की आध्यात्मिक वैयक्तिक शक्ति, भावपूर्ण, मोक्ष और उत्प्रेरक ही नहीं होती वरन् सबके लिए संगलकारिणी भी होती है। उससे शिक्षा होना है और यह यक्ष-यक्षमेव सुन्दर एवं परमानन्ददायिनी होती है। वस्तुतः जिसका लक्ष्य परमतत्त्व की प्राप्ति है, वही कला है।

पंचदशी चित्रवीथी प्रकरण :—कला के आध्यात्मिक प्रतिमानों का गम्भीर विवेचन पञ्चदशी के चित्रवीथी प्रकरण में विद्यारण्यमुनि (माधवाचार्य) ने भी किया है। चित्र की त्रि-विधान मधुरी विवरण की समता यहाँ आध्यात्मिक भाव से जितनी सुन्दर देखने को मिलती है उतनी किसी भी अन्य ग्रन्थ में नहीं है।

विद्यारण्य मुनि (१२वीं, १३वीं शती) विरचित चित्रवीथी के निम्न प्रकरण में चित्रपट निर्मित करने की चार अवस्थाओं—धौत (धुला हुआ), घट्टित (घुटाई किया हुआ), लाञ्छित (रंगाई) और रजित (वर्णपूरित)—की उपमा परमात्मा की क्रमशः चार अवस्थाओं—चित्त, अन्तर्यामी, सुखात्मा और विराट्—से की गयी है :—

यथा चित्रपटे दृष्टमवस्थानी जतृष्टयम् ।

परमात्मनि विज्ञेयं तथाऽवस्थाजनुष्ठयम् ॥१॥

यथा धौतो घट्टितश्च लाञ्छितो रज्जितः पटः ।

चिदन्तर्यामी सुखात्मा विराट् चात्मा तथेयते ॥२॥

स्वतः शुभ्रोऽत्र धौतः स्याद्घट्टितोऽत्र विलेपनात् ।

मध्याकारैर्लाञ्छितः स्याद्रज्जितो वर्णपूरणात् ॥३॥

यहाँ 'स्याद्घट्टितोऽत्र विलेपनात्'—में कहा है कि सफेद धूले कपड़े पर अन्न का लेप (भात का माँड़ का लेप) करके घुटाई करना चाहिए। आज भी चित्रकार चित्राकन योग्य वस्त्र के भूमिबंधन के लिए इस विधि का प्रयोग करते हैं। मुगल चित्रकार इसी प्रकार के माँड़ और सफेद लगे कपड़े को कौड़ा या सीप के चिकने भाग से अच्छी तरह रंगव कर, ससतल, विकना और उज्ज्वल करके चित्राकन योग्य बनाते थे (मोतीचन्द्र—'दि टेक्नीक आफ् मुगल पेंटिंग')। सिक्ख, नेपाल, उड़ीसा आदि में भी इसी विधि से चित्रपट तैयार करते हैं। आसाम में कई तरह असावे हुए लंबे कपड़े पर चित्राकन किया जाता है, जिसे वहाँ 'तुलापात' कहते हैं। उस पर काली स्याही से रेखांकन करके वर्णपूरित करते हैं। किंतु दक्षिण भारत में पौराणिक कथानक के चित्रपट तथा राजस्थान में पावूजी के पट कोड़े कपड़े पर बिना भूमिबंधन के बनाये जाते हैं, जिसमें प्रायः रंग कपड़े से छन कर उस पार चला जाता है।

'मध्याकारैर्लाञ्छितः' में लाञ्छित का अर्थ रेखांकित है और मध्याकारैः अर्थात् स्याही से बनाया गया रेखांकन। मुगल चित्रकार आज भी टिपाई के विकसित रूप के लिए 'स्याह्कलम' शब्द का प्रयोग करते हैं, जो संस्कृत के शुद्ध रूप 'मध्याकारैः' का हिन्दी रूप है। लाञ्छित चित्र में वर्णपूरित (रजित) करने को मुगल चित्रकार 'गइकारी' कहते हैं। यह शब्द आज भी अत्यधिक प्रचलित है।

इसके श्लोक (६।४) में बतलाया गया है कि चित्रकार को चित्राकन के लिए उसी प्रकार चिंतन, मनन, ध्यान आदि की आवश्यकता होती है जिस प्रकार ब्रह्म ध्यात के लिए साधक को। श्लोक (६।५) में वर्णन है कि

चित्रपट पर सभी प्रकार के जड़-चेतन, उच्च-नीच, छोटी-बड़ी आदि सभी विषय-वस्तुओं का अंकन समभाव से करना चाहिये। श्लोक (६।६) में—‘चित्राधारेण वस्त्रेण सदृशा’ के द्वारा जीव के विविध रूपों से परे परब्रह्म की उपमा, चित्राधार पर अंकित वस्त्रों से सुमज्जित मानवों से की है। ये कल्पित दृश्य-वस्त्र वास्तविक वस्त्रों में पृथक् होने के कारण अव्यावहारिक होते हैं। यहाँ चित्रपट के लिए चित्राधार शब्द का प्रयोग है जिसके लिए बाजकल प्रचलित शब्द ‘ड्राइंग बोर्ड’ या ‘कैनवास’ है।

श्लोक (६।२३) में ‘चित्प्रतिबिम्बितः’ का अर्थ चिदाभास है। श्लोक (८।३२) में अल्प भास को ‘आभास’ कहा गया है, उसी प्रकार अल्प प्रतिबिम्ब भी होता है। निश्चय ही वह प्रतिबिम्ब बिम्ब के लक्षण से हीन होने पर भी बिम्ब की भाँति भासित होता है। इसलिए वह बिम्ब का आभास या चिदाभास कहा जाना है। श्रुति में वर्णित—‘रूपं रूपं प्रतिरूपो बभूव’ (ऋग्वे० ६।४७।१८; कठो० २।२।९), “छायातपो ब्रह्मविदो वदन्ति” (कठो० १।३।१) श्लोक द्वारा चित्रकला के षडंग में रूपभेद और सादृश्य के संबंध में इसी प्रतिबिम्ब, चिदाभास आदि को व्यक्त किया गया है। ‘ब्रह्मसूत्र’ (३।२।१८) द्वारा ब्रह्म के रूप के प्रतिरूप (अर्थात् पर रूप) के संदर्भ में आत्मा को बहुआयामी रूपों (सर्वरूपों) में व्यक्त किया है जिनको चित्रकार अपने चित्रण का विषय बनाकर तथा उस कृति के दर्शन से परमानन्द की अनुभूति करता है। वस्तुतः चित्रकार चित्र रचना करने की इच्छा से जब ध्यान करता है, उसके ध्यान में सर्वरूप समाविष्ट रहते हैं। उसका प्रज्ञान या मन जब एक रूप को पकड़ पाता है तब वही रूप स्फुट होकर चित्र में अभिव्यक्त हो जाता है, शेष रूप हट जाते हैं। वही रूप-कृति चित्रकार की अभिव्यक्ति हो जाती है। उस रूप में अपने प्रतिरूप या प्रतिबिम्ब की जैसी पूर्ण अभिव्यक्ति होगी, वह रचना उतनी ही श्रेष्ठ मानी जायेगी।

चित्रदीप (६।१३१, १८३) में प्रसारित एवं संकोचित चित्रपट की तुलना ईश्वर द्वारा अपने में सम्पूर्ण जगत् को विलीन एवं दिग्दर्शित करने से की गई है। इस उल्लेख से स्पष्ट प्रतीत होता है कि उस काल में कुण्डलित चित्रपट प्रचलित रहे होंगे।

इसी में ही (६।१९३, २०१, २०४) ब्रह्म की माया के दृष्टांत से चित्रपट की तुलना की गई है। श्लोक (६।२८९, २९०) में चित्र निर्मित के संबन्ध में वर्णित क्रिया है कि जिस प्रकार माया अपने आत्मचैतन्य के ऊपर जगत् रूपी चित्र को अंकित करके जगत् की सृष्टि करती है—‘पट्टे चित्रमिवापितम्’—उसी प्रकार चित्रकार कल्पना द्वारा अपने शुद्ध हृदय-पटल पर चित्र की रूपरेखा अंकित करने के पश्चात् चित्रपट पर उसका चित्रांकन करता है।

इस प्रकार आध्यात्मिक एवं दार्शनिक दृष्टि से चित्रदीप में चित्रकला के अंत स्वरूप का विवेचन, उसके उच्चादशों एवं उपयोगिता का परिष्कृत वर्णन है।

तन्त्र-ग्रन्थ :—इसमें चित्रकला को दार्शनिक रूप में प्रस्तुत किया गया है। तन्त्र एक व्यापक विचार-पद्धति और कृत्यों का द्योतक है जो शैव-शाक्त, वैष्णव, बौद्ध, जैन आदि सभी संप्रदायों की अवधारणाओं में परिब्याप्त है। तांत्रिक ज्ञान तथा उसके क्रियाकलाप सदैव रहस्यात्मक एवं गुह्य माने गये हैं। तांत्रिक ग्रंथ भी अनेक हैं, जैसे—शक्तिसंगमतन्त्र, शारदातिलकतन्त्र, योगिनीतन्त्र, माहेश्वरीतन्त्र, महानिर्वाणतन्त्र, त्रिपुरारहस्य, मानृकाभेदतन्त्र, मेरुतन्त्र, गुह्यसमाजतन्त्र, कामकलाविलास इत्यादि। तन्त्र-साहित्य इतना बृहत् है कि उसका अध्ययन भी एक स्वतंत्र ग्रंथ का विषय है।

तांत्रिक-साहित्यों में मंत्रों, यन्त्रों, पद्म, चक्र, कुण्डलिनी आदि के प्रतीकात्मक चित्र बनाये जाते हैं। समस्त तान्त्रिक कला मूलतः यन्त्रों पर आधारित है। ध्वन्यात्मक या शब्दात्मक प्रतीक मन्त्र हैं और जितने प्रकार की

कलापरक अभिव्यक्ति तन्त्र के अन्तर्गत दिखाई देती है। उन्हें तांत्रिक विनियोगों के 'यंत्र' कहा जाता है। यंत्र द्वारा किसी देवता की शक्ति को एक स्थान पर केन्द्रित किया जाता है। यह शक्ति माँ, और शिवालय दोनों के लिए प्रयोग की जाती है। देवी-देवता का साकार चित्र या प्रतिमा भी साधना या 'यान' के लिए यंत्र का एक प्रकार है।

यंत्र के निर्माण में सुनिश्चित तांत्रिक परिभाषाओं के अनुसार वर्ण, अंक, रेखा, प्रतीकात्मक आकार तथा अन्य विविध स्वरूपों का अंकन भोजपत्र, धानुपत्र, कागज, रंग, शिला, रातकनक आदि पर प्राप्त होता है। अनेक प्रकार की ज्यामितिक आकृतियों एवं प्रतीकात्मक स्वरूपों को आधार मानकर शक्ति यंत्रों में जितने लोकप्रिय यंत्रों के उदाहरण प्राप्त होते हैं उनका विस्तार असीमित है। ये सभी ज्यामितिक आकृतियाँ भी यंत्र कही जाती हैं। प्रमुख यंत्र हैं—श्रीयंत्र, श्रीचक्रयंत्र, लक्ष्मीयंत्र, श्रीविद्यायंत्र, दुर्गायंत्र, काशीयंत्र, त्रिभुवनयंत्र, त्रिपुण्ड्रयंत्र, अष्टलिंगयंत्र, कच्छपाकारयंत्र आदि।

विभिन्न यंत्रों के निर्माण में परंपरा में प्राप्त तांत्रिक प्रतीकों को कलाकारों ने देवी-देवताओं के ध्यान, पूजा-साधना आदि तांत्रिक विनियोगों के उद्देश्य से अंकित की हैं। शाक्त संप्रदाय में शिव-शक्ति के संयुक्त प्रतीकात्मक स्वरूप को श्रीविद्यायंत्र कहते हैं और उन्हें कामेश्वरी, कामकला, परमशिवशक्ति इत्यादि नामों से भी जाना जाता है। देवी यंत्र की अष्टिष्ठात्री देवी ललिता, त्रिपुरमुन्दरी, त्रिपुरा आदि हैं।

शक्ति-पूजा के अन्तर्गत अनेक देवियों की पूजा की जाती है जिसे 'विद्या' कहा जाता है। इन देवियों के विभिन्न स्वरूप विभिन्न उद्देश्यों के अनुसार कल्पित किये गये हैं। इनमें देवियों के उमर एवं विशेष प्रसिद्धि के विभिन्न 'दशमहाविद्या' कहा जाता है। शक्तिसंगमयंत्र में इनके नाम दिये हैं — काशी, तारा, क्षिप्रवर्धना, सुन्दरी, बगला-मुखी, कमला, मातंगी, भुवनेश्वरी, धीरवी और धूमावती। इन दशमहाविद्याओं के अतीव सुन्दर चित्र (प्रायः १८वीं-१९वीं शती के) भारत कला भवन में हैं तथा वाराणसी के प्रसिद्ध लक्ष्मी मंदिर में एक भित्ति पर २०वीं शती के बने हैं। इनकी मूर्तियाँ भी प्राप्त होती हैं। प्राचीन काल से इनकी पूजा अत्यंत लोकप्रिय थी।

तंत्र-पूजा का प्राण मंत्र है। तंत्र के अनुसार 'अ' से 'ज' तक के अक्षर वर्णमातृका बनते हैं जो साक्षात् शक्ति के स्रोत हैं। प्रत्येक अक्षर बीजमंत्र है और सभी बीजाक्षर बीजमंत्रों के मूल हैं एवं संकेताक्षर हैं। ये बीजाक्षर हैं—अ, ह्रीं, क्लीं, ऐं, श्री आदि। इन संयुक्ताक्षर बीजमंत्रों का अंकन भी राजस्थानी, पहाड़ी, नेपाली आदि चित्रकलाओं में किया गया है जो विभिन्न संग्रहालयों में सुरक्षित हैं। तंत्र ग्रंथों, वेदान्त दर्शन, पञ्चशास्त्रिक महाभाष्य में ऋषि को ब्रह्म कहा गया है। ब्रह्म को ओंकार या प्रणव कहा गया है। बीजाक्षरों में ओंकार का सर्वप्रमुख स्थान है। दसो भारतीय धर्म एवं दर्शन में सर्वोच्च रहस्यपूर्ण बीजमंत्र माना गया है। बीजाक्षरों के प्रयोग करने का प्रयोजन है किसी विस्तृत गुह्य विषय को संक्षेप में बतलाना। किसी गुह्य तंत्र को गुह्यतिगुह्य बनाने के लिए बीजाक्षरों का प्रयोग किया जाता है। बीजाक्षरों के शुद्ध प्रयोगों से सहज सिद्धि प्राप्त की जा सकती है और इनकी प्रयोज्यता एवं गुह्यता का प्रभाव मन पर पड़ता है। इन बीजाक्षरों को लिखना भी कला है। इनके लिखने में प्रत्येक अक्षर में रेखा की मोटाई, मोटाई, लम्बाई आदि का विशेष अर्थ होता है, उसे ध्यान में रख कर लिखा जाता है। इसके संबंध में विस्तृत जानकारी के लिए 'तन्त्रसिद्धान्त और साधना' ग्रंथ दृष्टव्य है। राजस्थानी तथा पहाड़ी शैली के चित्रों में इन बीज मंत्रों के अनेक चित्र प्राप्त होते हैं, जिनमें से कुछ चित्रों की अजित मुक्तों ने अपने ग्रंथ 'तंत्र-आसन' में तथा फिलिप राजसन ने 'दि आर्ट ऑफ तन्त्र' में प्रकाशित किया है। पटना के श्री सैतन्य पुस्तकालय में श्री श्रीन पत्र पर लिखा 'सृष्टि संदर्शन' का तांत्रिक सचित्र खतरा है जिसमें 'अ' से 'ज' तक के बीजमंत्र लिखे हैं और सृष्टि संबंधी अनेक तांत्रिक चित्र अंकित हैं।

तंत्रकला में वर्ण या रंग की प्रतीकता भी महत्वपूर्ण है। विभिन्न तत्वों और सैद्धांतिक भावों को प्रकट करने के लिए इसका प्रयोग किया जाता है। प्रधान वर्ण श्वेत, रक्त, पीत, नील हैं। इन्हीं मूलवर्णों के मिश्रित वर्णों से अन्य रंगों के प्रतीक का विस्तार इस तंत्र कला में दृष्टिगोचर होता है, जैसे—पृथ्वी तत्व का वर्ण पीला, जल तत्व का श्वेत, अग्नि का रक्त वर्ण, वायु का नील और आकाश का व्याम वर्ण है। गायत्री मन्त्र का प्रथम वर्ण चम्पा की तरह पीला माना गया है। तंत्र में बिन्दु क्रमशः श्वेत तथा रक्त वर्णों से अंकित किये जाने पर शिव-शक्ति का प्रतीक माने जाते हैं। शिव-शक्ति के चिन्मय विलास को यह इंगित करता है।

सृष्टि के प्रतीक स्वरूप कमल का अंकन भी तंत्र कला में बहुशः प्राप्त होता है। ये कमल कहीं चतुर्दल, षड्दल, द्वादशदल, सहस्रदल इत्यादि अनेक प्रकार के चित्रित किये जाते हैं जो साधक में आध्यात्मिक साधना के विकास क्रम की अवस्था विशेष को छोटित करते हैं। विभिन्न पद्म पंखुडियों से घिरे चक्रों के विभिन्न नाम हैं, जैसे—चतुर्दलपद्म से घिरे चक्र को मूलाधार चक्र, षड्दलपद्मचक्र को मणिपूर चक्र, दशदलपद्मचक्र को स्वाधिष्ठान चक्र, द्वादशदलपद्मचक्र को अनाहत चक्र कहते हैं।

तंत्र के प्रतीकों में कुण्डलिनी का स्थान सर्वप्रमुख है। कुण्डलिनी सभी मानवों में स्थित ब्रह्म की सुषुप्तशक्ति मानी गई है जो साधना द्वारा जागृत की जाती है। इसका आकार कुण्डलीकृत सर्पिणी के समान माना गया है जो निष्क्रिय बैठी रहती है। चित्रों में इसका अंकन कुण्डलित सर्प के समान करते हैं। शनैः-शनैः उसके जाग्रत होने पर वह अपना शीर्ष ऊपर उठाती है। यह कुण्डलित शक्ति सुषुम्ना नाड़ी में स्थित षड्चक्रों को साधक द्वारा जाग्रत किये जाने पर मस्तक में स्थित सहस्रदलकमल में जब प्रविष्ट होती है तब उसे अनहद नाद सुनाई पड़ता है और वह साधक शिव-शक्ति के चरम विलास, आत्मा-परमात्मा के मिलन एवं दर्शन का अनुभव करके परमानन्द की प्राप्ति करता है। इन सभी तांत्रिक विषयों के चित्रों का अति रमणीय अंकन भारत कला भवन में सुरक्षित १७६० ई० की एक नेपाली सचित्र तांत्रिक पोथी में है।

ज्योतिष शास्त्र :—ज्योतिष शास्त्र में यद्यपि चित्रकला का स्पष्ट उल्लेख नहीं है, किन्तु प्रकारांतर से उन उल्लेखों में ग्रह-नक्षत्रादि को प्रदर्शित करने के लिए जो रेखांकन वृत्त, त्रिकोण, आयताकार आदि का किया जाता था उससे आभास होता है कि उन्हें रेखाचित्रों का ज्ञान था। इसी प्रकार नभमंडल में नक्षत्रों के विभिन्न समूहों से मेष, मिथुन, कन्या, धनु इत्यादि राशियों के आकार-प्रकार से जो रेखाकृति दिग्दर्शित होती है, उसका अंकन ग्रन्थों में ज्योतिषाचार्य करते रहे हैं। उससे प्रतीत होता है कि उस समय रेखाचित्रों द्वारा चित्रकला का बीजारोपण हो चुका था।

ज्योतिष शास्त्रों में सामुद्रिक लक्षणों को भी बतलाया गया है। इन्हीं लक्षणों को संस्कृत के अनेक ग्रन्थों में जैसे काव्य, नाटक, कथा, पुराणादि में मानव-सौंदर्य के लक्षणों के रूप में भी वर्णित किया गया है। ये सामुद्रिक लक्षण आगे चलकर स्त्री-पुरुषों के आदर्श सौंदर्य के मापदण्ड बन गये, जिनका विस्तृत वर्णन विष्णुधर्मोत्तरपुराण (अध्याय ३७) में किया गया है, जिसके आधार पर आज भी प्रमाण युक्त रमणीय रूप का चित्रांकन किया जा रहा है। इससे प्रतीत होता है कि उस समय लोगों को चित्रकला तथा सौंदर्यबोध का अच्छा ज्ञान रहा होगा।

‘नैषधीयचरित’ में दमयन्ती के सौंदर्य का वर्णन करते समय श्रीहर्ष ने इन सामुद्रिक शुभलक्षणों की स्वच्छन्दता से परिगणना की है। ऊँचा ललाट, धनुषाकार भृकुटि, कमलनयन, शुक-नासिका, कम्बुकण्ठ, कपाटवक्ष (पुरुषों का), सिंहकटि मृणालदण्ड के समान लोचदार बाहु, क्षीण-कटि (नारियों की) उत्तम मानी जाती है।

सिंह-कटि पुरुष राजा होता है और पावर या ऊँट की शक्ति को वाक्य प्रतीत होता है। इसी प्रकार बहुत से शुभाशुभ लक्षण 'हरिवंशपुराण' (सर्ग २३) में तथा अनेक उद्योगित ग्रन्थों में प्रयोजित गये हैं। इस दृष्टिकोण से पुष्कल चित्रों को बनाने का निर्देश चित्रमूर्त (३७४, ६) में किया गया है। हमें लगता है कि राजाओं की इस प्रथा में, महापुरुष लक्षण-पुष्कल, हाथों में तीन सुन्दर रेखाएँ तथा लंब-लंब १० भगवान् दृष्टि-अंशों को प्रदर्शित करना चाहिये, भीलों के मध्य भगलमय ऊर्णा (धुमावदार लोभ, सुन्दरियों में गाना, शिकार करने में) बनाना चाहिये जो न्यायतः सामुद्रिक लक्षण है। धुंधराते, श्याम, पतले, रिनय, शक्ति-युक्त, युवावस्था, मन्त्रोदर या मीलन्युक्त कथना पद्मपत्र सदृश नेत्र शुभ माने गये हैं। इन लक्षणों के अतिरिक्त, हनु, भद्र, सादर, उनके और सशक्त प्रमाण के पुरुष तथा उनके अंग-प्रत्यंगों के नाप के अनुसार भी वे शुभाशुभ कहे गये हैं।

पारस्कर गृह्यसूत्र :—इसमें पारस्कर मुनि ने (मन-प्रथम सर्ग में पुनः) पारम्य से कहा है कि जिस प्रकार चित्रकर्म में धीरे-धीरे अनेक रंग (राम) उद्भासित (प्रयोजित) होते हैं, इसी प्रकार का प्रणय अनेक प्राचीन संस्कारों से शनैः शनैः बढ़ता है। इस उल्लेख से प्रतीत होता है कि इस समय तक कला का ज्ञान लोगों को रहा होगा और चित्रकार एक के बाद एक अनेक रंगों को चित्रकर्म में लगाकर चित्र-मौलन करने लग गये हैं।

रामायण :—चित्रकला प्राचीन भारत में मनुष्यों के अनेक कार्यों के अन्तर्गत ही और वास्तविक रामायण में उसका अनेक स्थलों पर उल्लेख हुआ है। इसमें चित्र का उपयोग प्रत्येक जगह की भित्तियों, कक्षों और रथों के अलंकरण के रूप में ही अधिक हुआ है। सुन्दरकाण्ड और उत्तरकाण्ड में चित्रकारी के संबंध में विशेष ध्यान देने योग्य मिलती हैं। लंका में सीता को खोज करते समय, लुम्बिनी में पूजा निपातना तथा चित्र-संश्लेषण के अतिशय भी दिखे थे। वाल्मीकि ने—“लतागृहार्ण चित्राणि चित्राणां गृहाणि च” (१०:३४) — में चित्राणां का बहुवचन में प्रयोग किया है। इससे अनेक प्रकार की चित्रकारी का संबंध मिलता है, तथा-रामसत्त्वों में स्थित राजकीय चित्र-शाला, व्यक्तिगत चित्रशाला या अंतःपुर के वास्तव में चित्रशाला तथा नगर के अथवा ग्राम सार्वजनिक चित्रशाला। इससे ज्ञात होता है कि भारत में चित्रकला का अस्तित्व अति प्राचीन काल से है, प्रत्येक उसके तत्कालीन उदाहरण अब उपलब्ध नहीं हैं। कैकेयी का राजप्रासाद अंतःपुर चित्रों में सुशोभित था (२१९:१२), रावण के राजप्रासाद की चित्रशाला अपने युग की विख्यात चित्रशालाओं में थी। हस्तुतः संस्कृत साहित्य में चित्रशाला का सर्वप्रथम उल्लेख इसी ग्रंथ में हुआ है। राम के राजप्रासाद में भित्तिचित्र उत्कीर्ण थे (सूक्तोपनिषद्, २:१५:३५)। वे भित्तिचित्र सूक्तोपनिषद् अर्थात् अच्छी तरह उत्कीर्ण या उकेरे हुए थे और 'भित्तिचित्र'—काट-काटकर (स्टेसिल), सतह से उभरे हुए (अंग्रेजी—'बास रिलीफ') में बने थे।

रावण के पुष्पक विमान में स्वर्ण-शक्ति चित्रकारी अर्थात् गंगा-जमुनी काम 'कांचन चित्रांगम्'—(६:१२१:२४) किया हुआ था। उस विमान की भूमि पर, केसरपत्र-परिपूर्ण पुष्प पुष्कल वृक्षावली में सुशोभित, पर्वतमाला चित्रित थी (५:७:१९)। उत्तरकाण्ड में उल्लेख है कि भित्ति पर दृष्टि और मन को सुख प्रदान करने वाले अनेक प्रकार के आश्चर्यजनक दृश्य अंकित थे तथा उसकी शोभा-वृद्धि के लिए बेल-बूटे (भक्ति-चित्र) बने थे—“बहु-बाध-धर्म भक्तिचित्रं ब्रह्मणा परिनिमितम्” (७:१५:३८)। चतुरश्रलिंगों द्वारा निर्मित, पक्षियों, वृक्षों तथा अद्भुत पदार्थों के चित्रों से

^१ 'सूक्तोपनिषद्'—दीवार की सतह पर बने ऐसे अलंकरण को मुरलिन वास्तुकार 'वीराकशी' (सतह को चीरकर अर्थात् खरोचकर आकृति का रूप देना) कहते हैं।

प्राचीनकाल में संभवतः अंकन को स्थायित्व देने के लिए इस प्रक्रिया का प्रयोग होता था। नागाजुनकोंड में भी एक शिला पट्ट पर अर्द्धचित्र (रिलीफ चित्र) बनाने के लिए चारों ओर रेखाओं से वीराकशी की गयी है।

चित्रित शिविका (पालकी) में बाली का शव श्मशान-भूमि में ले जाया गया था (४।२५।२२)। लका नगरी के तोरण बेल बूटो से सुशोभित थे—‘लता-पक्तिविराजितैः’ (५।२।१८)। हाथियों के मस्तक (३।१५।१५) तथा रमणियों के कपोलों पर सुन्दर चित्रकारी (पत्रभंगरचना) की जाती थी—‘सपत्ररेखाणि सरोचनानि वधूमुखानीव नदीमुखानि।’ (४।३०।५५)। योद्धाओं की पताकाओं पर तरह-तरह की आकृतियाँ अंकित रहती थीं। ध्रुमाक्ष के रथ में मृग और सिंहों के मुख बने हुए थे (सूर्यासहमुखैर्युक्तम्—६।५१।२८)। रावण के रथ में पिशाच-वदन चित्रित थे। इससे प्रतीत होता है कि उस समय वस्त्र, काष्ठ तथा धातु पर भी चित्रकारी की जाती रही होगी।

महाभारत.—रामायण की भाँति महाभारत में भी चित्रकला के अनेक प्रसंग हैं। ‘महाभारत’ (३।२९३।१३) में सत्यवान् के संबन्ध में कहा गया है कि बाल्यकाल में उसको घोड़े का बहुत शौक था। वह मिट्टी का घोड़ा बनाता और भित्ति पर घोड़े के चित्र अंकित करता था। इसीलिए उसका नाम चित्राश्व पड़ा। महाभारत (आदि पर्व, अ० १२८) में गंगा के किनारे एक ‘जल-केलिंगूह’ का वर्णन है जिसकी भित्ति और छते चित्रित थीं। इसी के ‘द्रोणपर्व’ (अ० १८१) में उल्लेख है कि मूर्छावस्था में अभिभूत अतिथि भीम का अपूर्व चित्रण चित्रपट पर कुशल चित्रकारों द्वारा किया गया।

मयागुर ने युधिष्ठिर के लिए जिस सभागृह (सभापर्व—३।२०-३७) का निर्माण किया था, वह जल के स्थान पर स्थल और स्थल के स्थान पर जल की भ्रांति उत्पन्न करने वाला था। ‘सभारूपेण सम्पन्ना यां चक्रे मतिमान्मयः ॥३।२७॥’ यह सभागृह उत्तम द्रव्यों से तथा रत्नों से युक्त प्राकार एवं तोरण वाला था। इसमें स्फटिकमणि से सन्निभ सोपान—‘विश्वस्फटिकसोपाना’ नाना प्रकार के रत्नों से अलंकृत भित्ति पर अनेक पुत्तलिकायें चित्रित थी तथा पुष्पित कमल-मरोवरो, हंस आदि रमणीय पक्षियों से चित्रित मतिभ्रमित करने वाली भूमि थी। इस प्रकार सभाभवन अनेक प्रकार के चित्रों से, बहुत धन से विश्वकर्मा द्वारा अतीव सुन्दर निर्मित की गई थी—‘बहुचित्रा बहुधना सुकृता विश्वकर्मणा’ ॥३।२७॥ यह कहा तक सत्य है अथवा कल्पनामात्र है, यह कहना कठिन है। यदि इसे सत्य माना जाय तो निश्चय ही एक अलौकिक रचना रही होगी।

इसके ‘शान्तिपर्व’ मोक्षधर्म (१८४।३३-३४) में रूप के १६ प्रकार कहे गये हैं—‘ज्योति पश्यन्ति रूपाणि रूपानि बहुधा स्मृतम्।’ जो चित्रकला के प्रधान अंग हैं।

अष्टाध्यायी :—इसमें पाणिनि ने शिल्प को ‘चारु’ अर्थात् ललित कलायें और ‘कारु’ अर्थात् औद्योगिक कलायें—इन दोनों अर्थों में प्रयुक्त किया है, जिससे प्रतीत होता है कि शिल्प को उस युग (लग० ५वीं शती ई० पू०) में बहुत महत्व दिया गया। जीवन से संबंधित किसी भी उपयोगी व्यापार की गणना शिल्प के अन्तर्गत ही थी। चित्राकन, मूर्ति-निर्माण तथा नृत्य, संगीत, वाद्य आदि ललित कलायें चारु-शिल्प के अंतर्गत थीं (३।१।१४६, ३।२।५५, ४।४।५६)। किन्तु उनके करने वाले पेशेवर लोगों की गणना कारु-शिल्पियों में की जाती थी। हाथ से शिल्प या उद्योग-धन्धा करने वाले के लिए उस समय ‘कारि’ शब्द प्रयुक्त होता था (४।१।१५२)। काशिका में ‘कारि’ शब्द का अर्थ कारु-शिल्पी है (कारिशब्दः कर्षणां तन्तुवायादीनां वाचकः)। अर्थशास्त्र (२।३६) में भी ‘कारुशिल्पिनः’ शब्द आया है। कात्यायन ने शिल्पी के लिए पाणिनीय कारि शब्द का प्रयोग किया है (४।१।१५९ वा०)। उर्दू का ‘कारी-गर’ शब्द भी इसी की व्यंजना करता है। बंगाल में चारु और कारु शिल्प शब्दों का प्रयोग करने की परम्परा आज भी है। इसके संबंध में नन्दलाल बोस का (व्यक्तिगत संपर्क से प्राप्त) कथन है कि कारु वह शिल्प है जिससे आनन्द और धन दोनों प्राप्य हो तथा चारु वह शिल्प है जिससे केवल आनन्द की प्राप्ति होकर आत्मिक सुख प्राप्त हो।

चौमठ कलाओं की जो गणना साहित्य में पाई जाती है उगार आभूषण, अश्वपथ इमी पाणिनी युग से हुआ। सौंदर्य विधान, रूप समृद्धि, मनोरंजन एवं विनोद आदि के साधन की ओर इन शिल्पों का विशेष लक्ष्य था। प्रत्येक शिल्प का संवर्धन शनैः शनैः विशेष श्रेणियों द्वारा होते लगा। ये श्रेणियाँ मनुष्य ही काशीनर में प्राति-रूप से परिणत हुए। इस प्रकार अष्टाध्यायी में 'शिल्प' व्यापक शब्द था जो कला के दोनों भेदों - वास्तविक और काव्य-शिल्प - के लिए प्रयुक्त होता था।

'ललितविस्तर' (शिल्पसंदर्शनपरिवर्त, १२।३५८-३७१) में भी सिद्धार्थ द्वारा शिल्पों के अध्ययन करने का उल्लेख है। उसमें छिद्यानवे प्रकार के शिल्पों की तालिका है जिसमें चित्रकला का भी नामोत्प्रेक्ष है। इन सभी कलाओं में सिद्धार्थ के पारंगत होने का वर्णन है। अजंता, गुफा १७ (चित्रित, फलक ८५) में एक चित्र अंकित है जिसमें कुछ बालक विभिन्न शिल्पों का अभ्यास करते चित्रित हैं, जैसे-आलेख्य, धनुर्विद्या, बीजाबादनादि। यही भित्ति पर पिछड़े में कपोत-गुग्गुल, शुक-सारिका, सरोद, आरो, परशु, धनुष-बाणादि दृश्य हैं (चित्र-२)। इससे पार्थिव कलाओं का एकाग्रता से पट्टिका पर समस्तः चित्रकला का अभ्यास करते प्रदर्शित किया है। विद्वानों ने गुप्तकालीन इस चित्र को सिद्धार्थ की कला-शिक्षा माना है। इससे प्रतीत होता है कि उस काल में शिल्पों का ज्ञान उच्च-निम्न सभी वर्ग के स्त्री-पुरुषों के लिए आवश्यक था। इसके अभाव में लोग समाज में आदरणीय नहीं माने जाते थे। शिल्प-विपण्यता की परीक्षा प्रतियोगिताओं में विजयी होने में होती थी और विवाह-संबंधों के लिए कन्या के पिता एवं ही काला-कुल-धर की तलाश में शिल्प प्रतियोगिता करवाते थे। गोपा के पिता ब्रह्मपाणि शाक्य ने भी अपनी कन्या के लिए सुयोग्य वर प्राप्ति के लिए प्रतियोगिता करवायी थी और सिद्धार्थ के शिल्प-कोशल से प्रसन्न होकर अपनी कन्या का विवाह उससे कर दिया। यह प्रकरण ललितविस्तर के उपर्युक्त संदर्भ में उल्लिखित है। इससे सिद्ध होता है कि जीवन में जितना आवश्यक विद्या का अभ्यास था उतना ही शिल्प का अभ्यास भी महत्वपूर्ण था और उनकी शिक्षा बाल्यावस्था से ही दी जाती थी।

वाल्मीकि रामायण में चित्र, मूर्ति आदि कलाओं के लिए भी शिल्प शब्द का प्रयोग है। पार्थिव तथा बीड-साहित्य में शिल्प के लिए 'सिप्य' शब्द का प्रयोग किया गया है। शनैः-शनैः पाश्च और काव्य शिल्पों में स्तर अर्थात् ललित कलाओं का पद ऊँचा उठता गया। गुप्तयुग में कालिदास ने ललितकला शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग रघुवंश (८।६७) में किया है-'गृहिणी सचिवः सखी मिथः प्रियशिष्या ललिते कलाविधौ।'

रंग आदि सामग्री, गुण और द्रव्य, इन दोनों के लिए राग शब्द था (६।४।२६-२७, 'ध्यात्र च भावकरण्योः भावे-विचित्रो रागः, करणे-रज्यतेऽननेति रागः')। इसी प्रकार रक्त या लीहितक, कालक, मज्जिष्ठ (५।३।९७), नीली (४।१।४२), रोचना या गोरोचना (४।२।२) आदि रंगों के प्रयोग चित्रकला के लिए और वस्त्र रंगने के लिए भी होता था।

पाणिनि ने संघ-राज्यों के अंक और लक्षणों की चर्चा की है। इन लक्षणों से उन राज्यों के सांकेतिक चिह्नों का अधिप्राय है जो पशु, पक्षी, वृक्ष, नदी, पर्वत आदि होते थे। स्वस्तिक, सूया, अकुश, बाण, कुण्डल आदि प्रतीकों को पशुओं पर चिह्नित करने के लक्षणों की भी चर्चा पाणिनि ने की है और उन्हें किस प्रकार अंकित किया जाता था इसका भी उल्लेख किया है। ये चिह्न गायों के कान, पूँछ, प्यीहा, पीठ, उदर आदि पर पशुचानने के लिए लगाये जाते थे। इनमें से कुछ चिह्न भारत की प्राचीन बाह्य मुद्राओं पर भी अंकित पाये जाते हैं। पशुओं को चिह्नित करने की प्रथा आज भी प्रचलित है। अतएव पाणिनि के समय में भी चित्रों का पर्याप्त प्रचार था।



अर्थशास्त्र :—यद्यपि कौटिल्य (तीसरी शती ई० पू०) के अर्थशास्त्र में चित्रकला का उल्लेख नगण्य है तथापि इसमें कारु शब्द का प्रयोग मिलता है—‘कारुशिल्पिनः’ (२।३६)। इससे यह प्रतीत होता है कि जो कलाकार अपने कार्य में निरन्तर लगा रहता था उसे उस कला का कलाकार न कह कर उस कला का शिल्पी कहते थे। उसने (२।४३।२७) कारु शिल्पियों की नामावली है जिसमें चित्रकार का भी नामोल्लेख है और इन शिल्पियों के कार्यों की भी तालिका दी गई है। शिल्पियों की आजीविका का प्रबन्ध नगरों तथा गावों से आने वाली आय द्वारा किया जाता था। कोई भी व्यक्ति यदि इन्हें प्रताडित करता था, उसे कठोर दण्ड देने का इसमें विधान है। इसमें कहा गया है कि शिल्पी (कारु) लोग ईमानदार नहीं होते (अशुचयो हि कारवः—३।६८।१२)। क्योंकि इसमें (४।७९।४) समाहर्ता (कर आदि का संग्राहक) द्वारा गुप्त षडयंत्र कार्यों को जानने के लिए यमपट को दिखाकर जीविका चलाने वाले (कार्तान्तिक) कारीगर आदि गुप्तचरो को नियुक्त करने का विधान है। ‘समाहर्ता जनपदे.. कार्तान्तिक . कारुशिल्प-कुशोलच...प्रणिदध्यात्।’

नाट्यशास्त्र :—भरत मुनि ने (पहली शती ई० पू०) इसमें रंगमंच के निर्माण और अभिनय के साथ ही चित्र, मूर्ति, वास्तु, नृत्य, गीत आदि कलाओं पर बहुत गंभीरता से विचार किया है। वे कहते हैं—

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

नासौ योगो न तत्कर्मनाट्येऽस्मिन्यत्र दृश्यते ॥१।११६॥

न ऐसा कोई ज्ञान है, न शिल्प, न विद्या, न कोई कला, न योग और न कार्य जो नाट्य में प्रदर्शित न किया जाता हो। इसीलिए भरत ने इन सबका संयोजन नाट्य में किया है। नाट्यशास्त्र (२।३४) में प्रेक्षागृह के विवेचन-क्रम में भित्ति-चित्र बनाने का उल्लेख है जिसका प्रारंभ वास्तु-निर्माण की भांति सूत्र के रेखांकन (सूत्रपात रेखा) से होता है। उसके पश्चात् बाह्य रेखा के अन्दर ही चित्र-रचना करते हैं। नाट्य संदप की भित्ति उठाने के बाद, उस पर ‘सुधालेप’ करना चाहिये। अभिनवगुप्त ने भित्तिलेप (भृंग (शंख) बालुका गुत्तिकालेपः) बालू के साथ सीप और शंख के चूर्ण मिलाकर तैयार किया हुआ लेप माना है। इस सुधालेप या सुधालेप करने की विधि ‘शिल्परत्न’ में भी है। भित्ति पर सुधालेप हो जाने तथा सब ओर से परिमार्जित, समतल, शोभायुक्त हो जाने के उपरान्त उन पर चित्रांकन करना निदिष्ट है।

समाप्तु जातशोभासु चित्रकर्म प्रयोजयेत् ॥१०॥

चित्रकर्मणि चालेख्याः पुरुषाः स्त्रीजनास्तथा ।

लताबन्धाश्च कर्मव्याचरितं चात्मभोगजम् ॥११॥ ना० शा०, द्वि० अ० ।

चित्रकारी में स्त्री-पुरुष, मुगल के अंकन तथा लताबन्ध आदि भोगे वाली रतिक्रीडा के चरितो का मनोरम आलेखन होने को उचित माना गया है।

मुम्बाराव तथा मनमोहन घोष ने उपर्युक्त श्लोक में ‘लताबन्ध’ का अर्थ लताओं का आलेखन माना है जो यथोचित नहीं प्रतीत होता। वस्तुतः इस प्रसंग में ‘लताबन्ध’ एक आलिंगनपाश का प्रकार है, कामसूत्र एवं अजंता के चित्रों तथा खजुराहों आदि मंदिर की मूर्तियों से यही प्रमाणित होता है।

रंगमंच को तैयार करने के लिए, ‘पात्रानुकूल अभिनेता की मुख एवं वस्त्राभूषण की सज्जा या आह्वार्थभिनय तथा उसमें रंगों के संबंध का भरत मुनि ने इस प्रकार वर्णन किया है—‘वर्णानां तु विधिं ज्ञात्वा तथा प्रकृतिसेव च, कुर्यादङ्गस्य रचनान्म् ।’ वर्णों की विधि और प्रकृति अर्थात् कौन वर्ण आकृति को गोपित करता है और कौन वर्ण

उमे उचित रीति से अभिव्यक्ति करता है। इसकी विधिओं को जानकर कौन वर्ण आनन्ददायक है किमते वैराग्य का बोध होता है, कौन अनुराग को सूचित करता है इत्यादि वर्णों की प्रकृति को समझकर भी रंगों को रचना करने चाहिए। इस प्रकार उसमें वर्ण मिश्रण संबंधी तकनीकी पर भी प्रकाश डाला गया है। नाट्यशास्त्र (१०८४ अध्याय) रस-प्रकरण में विभिन्न रसों के विभिन्न वर्णों की रचना की गई है। यथा—अध्यायो भवति शृंगारः पीतवर्णवाचभूतः स्मृतः ॥ १॥४२-४३॥ शृंगार रस का वर्ण इयाम्, ह्रास्य का सुन्दर कहा गया है। कथम् रसः का कथोप और गौद्र का रक्त वर्ण माना गया है। वीर रस का वर्ण गौर (धनगौर, उज्ज्वल), अतानक रस का वर्ण (पातक), बीभत्स का नील वर्ण और अद्भुत रस का पीत कहा गया है। यहाँ पर प्रस्तुत कारिकाओं में मान्य रस की वर्णों नहीं हैं। अभिनवगुप्त यहाँ पर एक भिन्न परम्परा का भी उल्लेख करते हैं, जिसके अनुसार 'पीतवर्णवाचभूतः स्मृतः' के स्थान पर 'स्वच्छपीतो शमाद्भूतो' पाठ है और इसमें शम का रंग निर्माण मिल जाता है। यह शान्त को रसों में रवीकार करने वालों का दृष्टिकोण है। इसमें सफेद, लाल, नीला पीला — ये चार स्वभावयुक्त वर्ण कहे गये हैं (मिसी नीलस्व पीतश्च चतुर्थो रक्त एव च। एते स्वभावजा वर्णाः) और इसमें (२११३० २५) कहा है कि इन चारों के मिश्रण से अनेक विभिन्न उपवर्णों की सृष्टि होती है।

'नाट्यशास्त्र' में स्थान (शृङ्गारगत, माभीगत, पाश्र्वागत, पुष्ठागत आदि नौ स्थान) समान (नार की हस्त मुद्रायें, चतुर्थ अध्याय में) बतलाये गये हैं, जैसे गुणगुण मुद्रा (११५२०) में दोनों हाथों की गणगण स्थिति में (११८४) अंगुलियों को एक ओर सन्निहित करने है। गुणगुणमुद्रा (११४३)—रंगार नामक रसभूत की मुद्रा में जब अनामिका अंगुली वक्र की जाती है तब उसे शुकनुण्ड कहते हैं। इसी प्रकार नाट्यशास्त्र के अध्याय १ में कटका मुख, लताहस्त (लता के समान हाथ), चतुर, छटका मुख, पक्काया, विषसाका सगिहारा (पाठभेद-सगिहारा), सर्पशीर्ष, सिंहमुख, मृगशीर्ष इत्यादि मुद्राओं का नृत्य के प्रयोग में वर्णन है। इसी मुद्राओं तथा उनके कारणों (रेचिन, अचित, स्वस्तिक, समतल, वक्रित, ललित, वैशालरेचिन, पङ्कित, लोकिन आदि कारण) का विवरण से भी प्रमाण दिया जाता था। अर्जुन के भित्तिचित्रों में हस्त-मुद्राओं तथा उनके कारणों एवं अंगमात्री की अंगीकृत रूप में चित्रित किया गया है जिससे वे चित्र स्वयं अपने भाव की अभिव्यक्ति कर देते हैं। ये मुद्राएँ चित्रकला में बहुत महत्व एवं निजस्व रखती हैं। इन सब मुद्राओं का सुन्दर अंकन दक्षिण भारत के चिदम्बरम् मंदिर की मूर्तियों में है। विष्णु-धर्मोत्तर के नृत्याध्याय में भी इन मुद्राओं का वर्णन है।

नाट्यशास्त्र में संगीत की राग-रागिनियों पर भी विचार किया है। इन पर १८वीं शती में बहुत चित्र बने। नाट्यशास्त्र के सप्तम अध्याय में 'भाव' का विवेचन है जो चित्र-रचना में उसका प्राण होता है। अंगीरागों से युक्त अभिनय भी बिना मुखराग के शोभित नहीं हो सकते (८११६५), क्योंकि इसके माध्यम से अत्यन्त सूक्ष्म मनो-भाव व्यक्त होते हैं जिसे चित्रों में अंकित करने से उसमें सजीवता आ जाती है। इस प्रकार इसके अध्ययन से ज्ञात होता है कि इसमें चित्र को सजीव बनाने के हर पक्ष पर प्रकाश डाला गया है।

कामसूत्र :—यह भी चित्रकला संबंधी प्रमुख ग्रंथ है। वात्स्यायन (लगभग २री-३री शती) के 'कामसूत्र' पर सर्वप्रथम यशोधर (१३वीं शती) ने 'जयमंगला' नामक टीका लिखी है। इसमें प्रथम अधिकरण, अध्याय तीन की टीका में आलेख्य (चित्र) के 'षडंग' को एक श्लोक में बतलाया गया है, जो उन्हें परम्परा से प्राप्त था। यह निम्न है :—

रूपभेदाः प्रमाणानि वाक्छलाखण्डयोजनम्।

सादृश्यं वर्णिकासंग इति चित्रस्य षडंगकम् ॥

विष्णुधर्मोत्तरपुराण के चित्रसूत्र में भी इन षडंगों का विस्तृत विवेचन है। ये षडंग भारतीय चित्रकला के मेखंड हैं।



“कामसूत्र” के विद्यासमुद्देश्य प्रकरण में काम की उपायभूत ६४ कलाओं में “आलेख्य” की भी गणना वात्स्यायन ने की है, जिनका उल्लेख “यजुर्वेद” के (३०।४-२२) मंत्रों में है। ये कलायें वैदिक काल से ही प्रचलित थीं। इससे ज्ञात होता है कि चित्रविद्या के साथ-साथ चित्रकला का यह षडंग भी उसी समय से प्रचलित रहा होगा और उससे तत्कालीन समाज भली-भाँति परिचित रहा होगा। किन्तु वे सभी ग्रन्थ अब लुप्त हो चुके हैं। आलेख्य (चित्र) दो प्रकार के होते थे - (१) चित्रकार द्वारा बनाया हुआ चित्र और (२) साहित्य में वर्णित शब्द-चित्र।

वात्स्यायन कहते हैं कि इन चतुःषष्ठी कलाओं के प्रयोगों का अभ्यास कन्या को एकान्त में करना चाहिए। यद्यपि इन सभी कलाओं का ज्ञान स्त्री-पुरुष दोनों के लिए आवश्यक था। ये कलायें अनुरागजनक एवं आत्म-विनोदायक होती थीं। इसीलिए “विदग्धमाधव” (उज्ज्वलनीलमणि, पृ० ४१७) में चित्रपट को “विलासफलक” कहा गया है। कला-ग्रहण करने का फल वे बतलाते हैं कि कलाओं के ज्ञान प्राप्त करने मात्र से ही सौभाग्य जाग उठता है — “कलानां ग्रहणादेव सौभाग्यमुपजायते” (१।३।२२)। किन्तु देश-काल की परिस्थिति प्रतिकूल होने से इन कलाओं के प्रयोगों की सफलता में सन्देह हो जाता है। इन कलाओं के ज्ञान से गणिका भी समाज में आदरणीय बन जाती थी और राजा उसका सम्मान करता था, गुणवान् लोग उसकी प्रशंसा करते थे और उससे कलाये सीखने के लिए प्रार्थना करते थे, इस प्रकार वह सबका लक्ष्यबिन्दु बन जाती थी (१।३।१७-१८)। चौंसठ कलाओं के प्रयोगों को जानने वाली राजपुत्री और मंत्रीपुत्री, हजारों रनिवास वाले पति को भी वश में कर सकती थी तथा पति से विमुक्त होने पर अथवा महान् विपत्ति में फँस जाने पर कदाचित् उसे अपरिचित स्थान में भी जाना पड़े तो वह अपनी कलाओं द्वारा सुखपूर्वक निर्वाह कर सकती थी (१।३।१९-२०)। पुरुषों के लिए भी वे कहते हैं कि वार्तालाप करने में निपुण, चाटुकार पुरुष यदि कुशल कलाकार हो तो वह अप्रशंसनीय होते हुए भी स्त्रियों के चित्त को धीमे आकृष्ट कर लेते थे (१।३।२१)। इसीलिए वात्स्यायन कहते हैं कि इन अभिनन्दिनीय चौंसठ कलाओं का अनुष्ठानन प्रत्येक गृहस्व को करना चाहिए, क्योंकि ये कलाये सुभगा, सिद्धा, सुभंगकरणी है, स्त्रियों की प्यारी है और आचार्यों ने शास्त्रों में भी इनकी ऐसी ही व्याख्या की है —

नन्दिनी सुभगा सिद्धा सुभंगकरणीति च ।

नारौप्रियेति आचार्यः शास्त्रेष्वेषा निरुच्यते ॥२१०॥३८॥

कामसूत्र में ये कलायें अक्षय सुखोपभोग, तुष्टि और सद्गति का साधन मानी गई हैं। चित्रकार इस भौतिक जीवन में चित्र-रचना करके आनन्द और यश लाभ तो करते ही हैं, साथ ही दर्शकों पर भी ये अच्छा प्रभाव डालते हैं। इन चौसठ कलाओं के दो वर्ग हैं — (१) ललितकला, (२) इतर कलायें तथा कौशल। तत्कालीन समाज में इन कलाओं का अत्यधिक प्रचार, प्रसार एवं आदर था और इन कलाओं को जानने वाले नागरिक सुसंस्कृत माने जाते थे। इन कलाओं की परम्परा हिन्दू समाज में किसी न किसी रूप में अभी भी चली आ रही है। कालिदास ने अपनी रचनाओं के कुछ नायकों को चित्र-रचना करते हुए प्रस्तुत किया है इनमें भी अभिज्ञानशाकुन्तल के नायक दुष्यन्त का जो वर्णन उन्होंने किया है उससे ज्ञात होता है कि वह एक उत्कृष्ट चित्रकार भी था। वह बड़े मनोयोग

और कुशलता से चित्र बनाता था तथा जारीफ-रेखा, लाइफिंग लिखावट निभाता, वर्तना, मान इत्यादि को अपनी चित्र-रचना में प्रयुक्त करता था। इन उद्धरण में भी कामसूत्र के उपयोग करने की पुष्टि होती है।

कामसूत्र के चतुर्थ अध्याय नागरक-वृत्तप्रकरण में बहिरा प्रकाश की मंशा का निर्देश बहुत स्पष्ट और सजीव है। इस प्रकार की सज्जा अजस्ता आदि के आनों निर्माण में प्रयुक्त की गई है। इनमें शायद के समान चित्रकला और वस्तुनिष्ठता रखने का उल्लेख है। वस्तुनिष्ठता - मन्द रेखा, त्रिकोण, रंग इत्यादि चित्रकला-सामग्री रखने की संज्ञा थी। इन सबका किसी ग्रहण के द्वारा होना आदमों के लिए आवश्यक था। कामसूत्र के बहिरा प्रकाश की सज्जा के समान वर्णन पृथक्-वृत्तप्रकरण नामक में भी है। जब पालिका नामक और पालिका के घर में चोरी के लिए घुसा तो वह उसकी सज्जा को देखने ही आश्चर्यचकित रह गया। बड़ी बोझ, मृग, दंड, पणव आदि बाध दंड थे, कहीं चित्रकला, कहीं वस्तुनिष्ठता रखी। अतः कामसूत्र के लिए चोरी और चित्रकला ये दो वस्तुएँ जीवन-संमिती के समान थी।

इसके बालोपक्रमप्रकरण नामक तृतीय अध्याय (१०-२०३) में मृग प्रेमी के अपनी पंखी कंधा की रंग का डिब्बा (पटोलिका) उगहार में देने का वर्णन है जिसमें अण्डक (चित्रकला के लिए लाया या लाया गया), मत्तः शिला (मैतिलि), हुरिताल (पीत वर्ण) शिला (विद्रुम रंग), मत्तः (मृग या नील) रंग चरित रखे होते थे - पटोलिकानामलकमतः शिलाहुरितालहिलकस्यमवर्णकपटोलिका।

वात्स्यायन ने बहिरा प्रकाश का चित्रण सजीव वर्णन किया है। इसका अर्थ, प्रकाश का नहीं। किन्तु कादम्बरी में वाणभट्ट ने अन्तःपुर का बहुत ही मोहक वर्णन किया है। राजा स-शर्मा ने जिस समय कादम्बरी के अन्तःपुर में प्रवेश किया तो उसकी भित्तों की सर्वोच्च चित्रकारी देखकर यह लज्जा के लिए स्तब्ध रह गया। इसकी दीवारों के ऊपरी भाग में कल्पवल्ली के चित्र, जब पर तटस्थ विद्यापरी इत्यादि के चित्र अंकित थे।

कामसूत्र की भांति विष्णुधर्मोत्तरप्राण के चित्रकला (अध्याय १०) में भी प्रतीत होता है कि अन्तःपुर की नारियों में मनोरंजन की भावना सर्वोपरि रहती थी। चित्रकारी उसका प्रमुख मनोविनोद था। जिस गृह में चित्रकला का बाध रहता था वह गृह मंगलमय समझा जाता था। इतिहास प्रत्येक नागरिक के भवन में त्रिकोण, चित्रकारी के उपकरणों की संज्ञा तथा चित्रकला विद्यमान रहता था। अन्तःपुर - वासिनिवा समय समय पर चित्रकला द्वारा अपना मनोरंजन किया करती थीं। वे कान्ट अथवा हाथी दाँत के कदक, चित्रने डिवाइस, तासपत्र अथवा वस्त्र पर चित्र बनाती थीं। कामसूत्र के अन्तःपुरिकावृत्तप्रकरण (१०६) में वर्णन है कि अन्तःपुर में प्रीति के लिए मिलन के चित्र बनाना चाहिये - "यथ संपातोऽन्वात्म्यं चित्रकर्मवस्तुतस्तत्त्वं... ॥ ११ ॥"

इसमें (५१५) वर्णन है कि राजा अपनी प्रपत्नी का अपने प्रासाद में द्वाकाकर, बहा की चित्रशाला आदि रमणीय वस्तुओं को दिखावाये - "मणिमूर्तिका... चित्रकर्मणिनीडामृगात्... पुरस्तद्विनिर्वाणि स्युः ॥ ११६ ॥ इसी के एक प्रकरण (अध्याय ३) में उल्लेख है कि नाविका के सामने नाविका उनके चित्र प्रदर्शना सुनि का धुम्कन करके अपना प्रेम प्रकट करे - "बालकस्य चित्रकर्मणः प्रतिमाधाराच्च कुम्भं संकाशकमालिङ्गं च ॥ १२ ॥"

इसके चतुर्थ अध्याय (१०-४४४) में है कि नाविका अपने चित्रप्रकार को ध्यान करने के लिए उसी के अनुरूप चित्र दिखावे। इसी के तृतीयप्रकरण (१०-५१२) में एक महत्त्वपूर्ण आश्वासन पद का वर्णन है। इसके द्वारा कथा-कहानी कही जाती थी। इसमें निर्देश है कि नाविका को इसी आश्वासनपद के चित्र दिखाकर, उसकी रोचक कहानियाँ सुनाकर और उसकी प्रशंसा करके उसकी प्रशंसा करे - "सोनां शीतलोत्प्रेष्यद्विषयं अकथयन्तकपदः... तौ रञ्जयेत् ॥ १२ ॥"



टीकाकार यशोधर के अनुसार 'आख्यानकपट' से अभिप्राय है - 'यमुपदिश्याख्यानकानि चित्रलिखितानि ।' आख्यानपट से प्रतीत होता है कि यह कुण्डलितपट (उदयसुन्दरीकथा, पृ० ५१) होता था जिसमें सम्पूर्ण कथाएँ अंकित होती थीं और उसे एक ओर से खोलते तथा दूसरी ओर से लपेटते हुए बीच का दृश्य दिखलाते रहे होंगे अथवा सम्पूर्ण पट को पूरा फौलाकर प्रदर्शित किया जाता रहा होगा (पंचदशी, ६१३१) । 'नेपाली तोरण' तथा जगन्नाथपुरी के पट इन वर्ग में रखे जा सकते हैं । भारत कला भवन में जगन्नाथपट एवं दो नेपाली तोरण हैं, जिनमें से एक में दुर्गा और दूसरे में कृष्ण अंकित हैं । इस प्रकार के कागज पर बने हुए रामायण चित्रावली और कृष्णलीला के चित्रों को मटक के किनारे टांग कर लण्डे से दिखलाकर कथा कहने की परम्परा प्राचीन काल से विद्यमान रही है । बंगाल में आज भी इसे 'पट्ट' कहते हैं । 'त्रिविक्रम' नाटक में भी लम्बे चित्रपट दिखलाने का उल्लेख है । राजस्थान में पावूजी का पटचित्र प्रचलित है । पट लम्बा फौला रहता है और चित्र दिखलाने वाली स्त्री कथा कहती और पट के चित्र को दिखलाती जाती है । इन चित्रों को कथा के तारतम्य से अंकित नहीं किया जाता था । बीच-बीच में किसी दूसरे विषय के भी चित्र अंकित रहते थे । अजंता में भी भित्तिचित्रों को जातक-कथा के तारतम्य से नहीं बनाया गया है, क्योंकि उसमें कथा का एक दृश्य एक भित्ति पर बना है तो दूसरा दृश्य तीसरी या चौथी भित्ति पर ।

चतुर्माषो :- महाकवि श्यामलक (५वीं शती) विरचित 'पादतावितकम्' (पृ० १९६) में डिण्डियो की बन्दरी से उपमा दी है । इसमें घिट में लाट देश के चित्रकार निरपेक्ष को प्रद्युम्न के मंदिर की ध्वजा जब चित्रित करते देखा तो देखते ही यह डिण्डियों (गुण्डों) की चित्रकला को अपशब्द कहने लगा । वह कहता है, भला इस चित्र की कौन-सी विशेषता डिण्डियों को प्रिय है ? सुत :-

आलेख्यमारमलिखिभिर्गमयन्ति नाशे, सौधेषु कूर्चकमथीमलमपयन्ति ॥

ये लाटिया लोग बने-बनाये चित्र में कुछ लीप-पोत कर उसे नष्ट कर डालते हैं, घर की पुती हुई दीवारों पर कुंची से स्याही पोत कर उन्हें गन्दा कर देते हैं ।

उपयुक्त श्लोक के आधार पर आभास होता है कि चित्रकला लोककला के रूप में बहुत प्रचलित थी और लोग स्याही अथवा कज्जल से भी अनगढ़ आकृतियाँ भित्ति पर अंकित कर देते थे, जो सर्वथा उपहासास्पद होती थीं ।

१. कुण्डलितपट :- इसी प्रथा के अनुसार जन्मकुण्डली बनाने की परम्परा अभी भी प्रचलित है । किन्तु इनमें चित्रकला के ह्रास के कारण कोई चित्र न देकर केवल ज्योतिष के ज्यामितिक चक्रादि अंकित किये जाते हैं । भारत कला भवन में कई प्रकार के कुण्डलित पट हैं । जैसे - (१) सचित्र जन्मकुण्डली जो करीब १० इंच चौड़ी हैं जिसके प्रारम्भ में गणेश चित्रित हैं, (२) गीता का खर्चा (चार पैल में) (३) बंगाल की लोककला का चित्रित खर्चा, जिसमें घर्मोपदेश का प्रसंग अंकित है, आदि ।

अकबर ने अपनी हुम्नानामा चित्रावली के १४०० चित्रपटों को इसी परम्परा में बनवाया था, किन्तु अवलोकन एवं चित्राधार से संरक्षण की सुविधा की दृष्टि से प्रत्येक दृश्य के एक-एक पट को अलग-अलग (लगभग २ × २ फुट नाप का) बनवाया था । उन चित्रपटों में से कुछ ही प्राप्य हैं, जिनमें से कुछ चित्र भारत कला भवन एवं Staatsbibliothek Library (Berlin) में भी सुरक्षित हैं ।

२. अजित घोष, ओम्ब बंगाल नैटिस : पट्ट ड्राइंग्स, जर्नल इंडियन आर्ट ऐण्ड लेटर्स, खण्ड २, २, १९२६, पृ० ४४ ।

आज भी जहाँ-तहाँ दीवारों पर कुँकी में अनगढ़ आकृतियाँ अंकित की हुई दिखालाई देती हैं। सम्भवतः यह मनुष्य की आदिकालीन प्रवृत्ति या मनोवृत्ति का द्योतक है जो प्रागैतिहासिक गुफा-चित्रों से प्रगट होता है। इसी प्रवृत्ति या मनोवृत्ति का आरिष्कृत रूप अपना नाम लिख देना है जिससे प्राचीन गुफाचित्र, इमारतों और मूर्तियों की नहीं बचो हैं। इसी प्रवृत्ति का दूसरा पक्ष है जिससे गाँवों में पीली मिट्टी की लिपी-पुली दीवार पर नूतने एवं नेक से विविध आलंकारिक आकृतियाँ बनाते हैं।

इसी पादताडितकम् (पृ० २१९) में लक्ष्मी के चित्रपट का उल्लेख है - 'लक्ष्मीमित्रालेखपट'। इसमें (पृ० १७९) वर्णन है कि एक प्रौढा मनोविनोद के लिए स्वयं चित्र लिख रही है तथा (पृ० १७१ में) बैरवाओं के भव्य महलों में चित्रों से आलिखित चित्रशाला का भी उल्लेख है।

पुराण :- पुराण १८ है^१ तथा इनके भी बहुत से उपपुराण हैं। विष्णुधर्मोत्तर पुराण यह विष्णुपुराण का एक खिल (परिशिष्ट) है। इसके तृतीय खण्ड में 'चित्रभूत' है। इसके अनिरक्त पद्म, भागवत, स्कन्द, मत्स्य, अग्नि इत्यादि पुराणों में चित्रकला के उल्लेख अत्यन्त हैं, जो निम्नवत् सन्दर्भों में वर्णित हैं।

पद्मपुराण :- इसके उत्तरखण्ड (२२१।१-११) में कहा गया है कि कैरव राज्य के मन्त्री की पृथी के पाम एक "चित्र-पुस्तिका" (सम्भवतः चित्राधार, एल्बम) थी, जिसे उसने राजकुमारी हेम योरांगी को दिखलाया। तब राजकुमारी ने निश्चय किया कि उसमें चित्रित तीर्थों का वह अवश्य भ्रमण करेगी। इसी पुराण के नृसिंह खण्ड (४३।४४९) में कहा गया है कि भगवान् शंकर के क्रीड़ा-गृह की भित्ति पर पालू मन्त्रों और राजहंसों के भव्य चित्र अंकित थे।

स्कन्दपुराण :- इसमें शिल्पकला के साथ ही चित्रकला का भी उल्लेख है। इस पुराण के नागर खण्ड में वर्णन है कि राजकुमारी रत्नावली जब विवाह योग्य हो गयी थी तो उसके पिता अनन्तरात्र ने सुयोग्य वर की खोज के लिए दूर-दूर देशों में अपने चित्रकारों को भेजा था। उन्हें यह आदेश दिया गया था कि वे प्रत्येक सुयोग्य राजकुमार का चित्र (पोर्ट्रेट पेंटिंग) लाकर उसके समक्ष उपस्थित करें। इस प्रकार उन चित्रकारों द्वारा लाये गये चित्रों को देखकर राजकुमारी ने अपने लिए वर का चुनाव किया था।

मत्स्यपुराण :- इसके १२९-१३० वें अध्यायों में अनुराजिल्ली मय द्वारा निर्मित त्रिपुर भवन का विषय वर्णन है जिसकी अनेक चित्रशालाओं से युक्त बतलाया गया है।

अग्निपुराण :- इसमें मूर्तिकला और स्थापत्य कला पर विशेष प्रकाश डाला गया है। मूर्तिकला के सम्बन्ध में जो प्रमाण तथा अनुपात उल्लिखित हैं वही सब चित्रकला में भी प्रयुक्त होने हैं।

ब्रह्मवैवर्त पुराण :- इसमें उल्लेख है कि एक स्थापत्य शिल्पी सुद्रा का पुत्र व्यावसायिक चित्रकार था।

भागवतपुराण :- इसमें (१०।२।६२) उषा अनिरुद्ध के प्रेम विवाह की कथा है। उषा की लक्ष्मी चित्रलेखा ने

१. १८ पुराणों की सूची :- (१) ब्रह्म, (२) पद्म, (३) विष्णु, (४) शिव, (५) भागवत, (६) तारकीय, (७) मार्कण्डेय, (८) अग्नि, (९) भविष्य, (१०) ब्रह्मवैवर्त, (११) लिंग, (१२) वराह, (१३) स्कन्द, (१४) वामन, (१५) कूर्म, (१६) मत्स्य, (१७) गरुड, (१८) ब्रह्मांड।

कलेक शत्रुभाषी का चित्र अंकित किया था उसमें अनिरुद्ध का भी चित्र था, जिसे देखकर उसने स्वप्नदृष्ट अपने भावी प्राण को परलोक दिया और संतत, समसे विवाह हुआ।

हविष्मन्पुराण :- इसके ५५ वें सर्ग में "भागवत" की कथा के समान ही बाणासुर की पुत्री उषा और अनिरुद्ध के मिलन की कथा है। उषा को उबास देखकर उसकी मछी चित्रलेखा ने संसार भर के प्रसिद्ध पुरुषों का चित्र अंकित करके उसके सम्मुख प्रस्तुत किया, जिन्हें देखकर उसने अपना मनोभिलषित प्रियतम पहचान लिया। इस कथानक में ही सर्वप्रथम एक नारी चित्रकर्तृ चित्रलेखा का उल्लेख मिलता है। इसी प्रकार कृष्ण और रुक्मिणी की प्रथम कथा इसके ७४ वें सर्ग में है। यहाँ है -

कृष्णं श्रीमन्नुवाचिभित्तौ नारदचित्रकृत् ।
 अर्णवपयोविद्धं विलिख्य बहिरुधर्यौ ॥४४॥
 विलिख्य गृहके स्पष्टं रुक्मिण्या रूपमद्भुतम् ।
 हरमेऽहम्यदगत्या चित्तसंमोहकारणम् ॥४५॥
 दृष्ट्वा चित्रमतां कथां प्रथमां स्त्रीलक्षणाञ्जिताम् ।
 पञ्चकड हरिचित्तेष्वं द्विगुणादरसंगतः ॥४६॥
 कलाय अगधम् ! कन्या विचित्रा पटके त्वया ।
 दृष्ट्वा मातृषौ क्षिप्या द्विविनासुरकन्यका ॥४७॥

नारद की चित्रकारी, रुक्मिणी के हृदय-पटल (चित्तभित्ति) पर वर्ण, रूप तथा अवस्था से युक्त कृष्ण का चित्र अंकित कर जलने लगे। उत्पन्नवायु नारद ने चित्रपट पर रुक्मिणी का चित्रम उत्पन्न करने वाला रूप अंकित किया और इस चित्रपट को श्रीकृष्ण को दिखाया। उस चित्रगत कन्या को देखकर कृष्ण ने उक्त कन्या के सम्बन्ध में नारद से जिज्ञासा की। इस उद्धरण में नारद की चित्रकृत् कहा है, संभवतः वे चित्रकार भी थे। इससे यह भी ज्ञात होता है कि इस समय चित्रपट पर चित्रांकन किया जाता था।

इस पुराण के १५१ वें सर्ग में कहा गया है कि चक्रवर्ती भरत के यहाँ नित्यानवे हजार चित्रकार उसकी निधि थे - "चित्रकर्ममहत्यानि मयतिर्जयमिः सह ॥१२२॥ इससे निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उस समय चित्र-कला का इतना अधिक ध्यान था कि सभी व्यक्ति चित्रकला को जानते थे।

इसके सर्ग १२ में मन्मथ ने मित्राक्ष के गिरनार पर्वत पर विहार के अनुपम वर्णन के प्रसंग में उल्लेख है कि गृहा जाता कि देव कुक्षुप (केशव पर्व) के रस से नाना प्रकार के बेल-बूटे बनाकर अपनी चित्रकर्म की कुशलता को प्रकट करते थे -

मृष्टकादिचित्रपत्राणि चिन्वेत् कोऽपि कुपं रसेः ।
 चित्रकर्मज्ञतां विधां स्वमाचिख्यासवो ययः ॥ ११४३ ॥

इसी में अन्वय उल्लेख है कि मण्डप की चित्रभित्ति रत्नमयी लता के चित्रों से सुशोभित थी - "पुत्तो रत्नलताचित्रभित्तिभिः" - (११४३)। इस पुराण के सर्ग ८ में उल्लेख है कि कितनी ही देवियाँ मरुदेवी के अक्षर, बालेक्ष्य (विष) आदि कला-कौशल की प्रशंसा करती थीं ("अक्षरालेख्य...। कलाकौशलमन्यास्तु प्रशंसन्ति समस्ततः" ॥४३॥)। विधादि कलाओं में कुशल व्यक्ति प्रशंसित होते थे।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण :- यह (३री-४थी शती) में रचित ग्रन्थ विष्णुपुराण का परिशिष्ट है। इसके मृतीय खण्ड में अध्याय ३५ से ४३ तक "चित्रसूत्र" प्रकरण को संवादात्मक रूप में गणित किया गया है जिसमें चित्र सम्बन्धी अनवरत परिचय है। दामोदरगुप्त (९वीं शती) ने कृष्णमीमंसा (पृ० १२४-१२५) में चित्रसूत्र का भी उल्लेख किया है - "भरतविशाखिलदत्तिलवृक्षामुर्वेद चित्रसूत्रेषु ..।"

चित्रसूत्र में मार्कण्डेय मुनि ने राजत वाद्य की चित्रकला सम्बन्धी समस्त विज्ञानांशों का समाधान किया है। इसके छोटे-छोटे अनुष्टुप् छन्दों में चित्रगत संक्षीर भाव भरे हुए हैं। भारतीय चित्रकला-तालिम्य में चित्र की परिभाषा तथा विधि-विधान इत्यादि की प्रौढ परम्परा को प्रदर्शित करने आये इस ग्रन्थ के समान ग्रन्थ कोई भी ग्रन्थ उपलब्ध नहीं है जिसमें इतना सुस्पष्ट, गुबोघ और विस्तृत वर्णन हो।

विष्णुधर्मोत्तरकार ने यह स्पष्ट बतलाया है कि चित्रकार का काम सरल नहीं है। इसके लिए प्रतिभा, साधना और निष्ठा की निरन्तर आवश्यकता है। यह कार्य बहुत ही संक्षीर और अतिशय पवित्र है। इसीलिए मार्कण्डेय मुनि चित्रसूत्र को समझने का रहस्य बतलाते हुए कहते हैं - "बिना तु वृत्तशारणेण चित्रसूत्रं सुदुर्विदम्" - अर्थात् वृत्त (नाट्य, नृत्य) के अभ्यास के बिना चित्रसूत्र को समझना अशक्य कठिन है, और यह चित्रकला भीत, वाद्य, नृत्य पर आधारित है।

"चित्रसूत्र" के नौ अध्यायों के नाम इस प्रकार हैं - (१) आयोमाच्छाद्यमानम् (२) प्रमाणाध्याय, (३) सामान्यमानम्, (४) प्रतिमालक्षणाध्याय, (५) लयवृद्धयध्याय, (६) रसव्यतिकरः, (७) रसवर्तना, (८) रूपवर्तिमानम् और (९) शृंगारादिभावयुक्तादि। इन्हीं अध्यायों में भारतीय चित्रकला की व्यापकता और उसके विधि-विधान सम्बन्धी सभी महत्वपूर्ण बातें बतलाई गई हैं।

"चित्रसूत्र" अध्याय ३५ में शरीर की ऊँचाई के अनुसार पक्ष प्रकार के पुरुष माने गये हैं, यथा - "हंस, भद्र, मालव्य, रुचक और शशक। इसी प्रमाण के अनुरूप देवता, मनुष्य आदि अंकित किये जाते थे। चित्रसूत्र अध्याय ३५ से ३९ तक विभिन्न अंगों के प्रमाण, शरीर मुद्राओं (ऊज्ज्वलत आदि स्थान) के माप का वर्णन है। उसी के अध्याय ४० में लेप्यकर्म, वज्रलेप और रंग बनाने की विधि दी गई है। चित्रसूत्रकार ने अध्याय ४१।१ में सत्य, वैणिक, नागर और मिश्र इन चार प्रकार के चित्रों को मुख्य माना है। उनके अनुसार अवयव की वस्तुओं का तद्वत्-चित्रण करने के साथ ही उसमें थोड़ी कल्पना का समावेश करके चित्र को प्रस्तुत करना ही "मन्य" है जिसे सुकुमार, प्रमाण तथा सुन्दर आधार से युक्त तथा (नित्य से सीखे के) लम्बे अंगों वाला होना चाहिये। जो चित्र चतुरस्र, सुडौल एवं परिपूर्ण हो, न लम्बा हो न उत्कट आकृति वाला हो परन्तु आधार एवं प्रमाण से युक्त हो, उसे "वैणिक" कहते हैं। जिसके सभी अंग दृढ़ एवं पुष्ट हो और न गोल हों न उत्कट उसे "नागर" चित्र कहते हैं। स्वल्प मालाओं एवं आभूषणों से युक्त चित्र "मिश्र" कहलाता है। वर्तना भी तीन प्रकार की कही गई है - प्रवर्तना, आहैरिक वर्तना, और बिन्दु वर्तना।

चित्रसूत्रकार ने चित्र में सादृश्य दिखाना ही चित्र की सबसे बड़ी विशेषता माना है। - "चित्रे सादृश्य-करणं प्रधानं परिकीर्तितम्।" - यहाँ पर उनका सादृश्य से आशय साक्षात् प्रतिबिम्ब - "वर्णने प्रतिबिम्बवत् सादृश्यम्" - उतारना नहीं है वरन् यथार्थ चित्रण के लिए कला में कल्पना का भी समावेश होना चाहिये। जैसे किसी सरोवर का चित्र अंकित करना हो तो उसमें मछली, कछुए, बतख एवं कमल आदि का संयोजन कल्पना द्वारा करना चाहिये। इसके अतिरिक्त व्यक्ति-चित्रण में उसका तद्वत् चित्रण भी सादृश्य चित्रण है।

चित्रसूत्र, अध्याय ४२ में मनुष्य, देव, दानव आदि के “रूपनिर्माण” का वर्णन है और “ऋतुचित्र” बनाने की बहुत प्रशस्त नियमावली दी गई है। संध्या, उषा काल, रात्रि आदि प्रकृति चित्रों के निर्माण करने के नियम और विधान भी चित्रसूत्र में दिये गये हैं। कालिदास ने ऐसे ही परम्परागत नियमों को अपनी रचना “ऋतुसंहार” का आधार बनाया था। विष्णुधर्मोत्तर में रात्रि का अंकन करने के लिए आकाश में चन्द्रमा, तारे, सोते हुए व्यक्ति, चोरी करते चोर, अर्धरात्रि में कृष्णाभिसारिकानायिका, डाकिनी आदि का अंकन करने का निर्देश है। १८वीं शती में पहाड़ी चित्रकारों का एक प्रिय विषय रात्रि में कृष्णाभिसारिका नायिका का अंकन रहा है (चित्र ३)।

चित्रसूत्र, अध्याय ४३ में “नव-रस चित्रण-विधान” में वर्णन है कि युद्ध, दमशान, करुणा और अमंगल के चित्र अपने घर में कदापि नहीं लगाना चाहिये, किन्तु राजसभा और देवमंदिरों में सभी रसों के चित्र रखे जा सकते हैं। सामान्यतया आवासगृहों में अंगार, हास्य, शान्त रस के चित्र लगाना चाहिये। निधिशृंग, विद्याधर, हाथ में निधियों को लिए हुए मन्मथ, गरुड, ऋषि इत्यादि मांगलिक पदार्थों को घरों में सदा चित्रित करना चाहिये। चित्रसूत्रकार कहते हैं —

चित्रकर्म न कर्तव्यमात्मना स्वगृहे नृप ॥४३।१७॥

चित्रकार को अपनी चित्रकारी को स्वयं अपने घर में ही नहीं सीमित रखना चाहिये। वरन् दर्शकों के सम्मुख एवं प्रतिस्पर्धाओं में रक्षक यण एवं छत्र का अर्जन करना चाहिए।

चित्रकला के समस्त रहस्य का स्पष्टीकरण करते हुए चित्रसूत्रकार कहते हैं कि अच्छे चित्र शुभ लक्षण सम्पन्न होती हैं जिनमें माधुर्य, ओज, सजीवता और चेतनता हो।

रुसतीव च भूलम्भो विलस्यतीव तथा नृप।

ह्रसतीव च माधुर्यं सजीव इव वक्ष्यते ॥४३।२१॥

सन्वास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम्।

इसके अध्याय ४१ और ४३ में चित्र के गुण-दोषों का भी वर्णन है। संस्कृत साहित्य में रस ही ऐसा शब्द है जिसका पूर्ण विश्लेषण नहीं हो सका है। चित्रसूत्रकार ने लोगों में इसी रस के रसास्वादन की परिसीमा, क्षमता या पहुँच के सम्बन्ध में केवल इतना ही शिक्षा है कि आचार्य रेखाओं की ओर विचक्षण (बुद्धिमान् लोग) वर्तना (अधिन) की प्रशंसा करते हैं, स्थिरा आभूषण (भूषण) की इच्छा रखती हैं और इतरजन (अन्य सामान्य लोग) रंगों की सम्पन्नता पसन्द करते हैं — “रेखां प्रशंसन्त्याचार्याः, वर्णाद्व्यभितरेजनाः ॥” आकार-रेखायें जितनी ही स्पष्ट बारीक और गुमा-बदार होती हैं उतनी ही वे कलापूण होती हैं एवं वही रेखायें जितनी कम प्रखर एवं कम बारीक होगी, उतनी ही वे कम-ओर कल्पना, अदक्षता का प्रमाण देती हैं। इसीलिए आचार्यजन रेखा की प्रशंसा करते हैं। अन्य में वे चित्रसूत्र में कहते हैं—

कलानां प्रवरं चित्रं धर्मकामार्थमोक्षदम्।

सांगत्यं परम (प्रथम) चैतद्गृहे यत्र प्रतिष्ठितम् ॥४३।३८॥

यथा गुप्तेरुः प्रवरः नगानां यथाण्डजानां गरुड प्रधानः।

यथा नराणां प्रवरः क्षितीशस्तथा कलानामिह चित्रकल्पः ॥४३।३९॥

जित प्रकार पक्षों में गुप्तेर, अंडों में गरुड, मनुष्यों में राजा श्रेष्ठ है उसी प्रकार कलाओं में चित्रकला

श्रेष्ठ है यह धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष प्रदान करने वाली है। जिस गृह में इसकी प्रतिष्ठा की जाती है वहाँ सफल होत है। इस प्रकार “चित्रसूत्र” चित्रकला संबंधी सर्वांगपूर्ण ग्रन्थ है। फिर भी चित्रसूत्रकार का कथन है कि विश्वशास्त्र इतना विस्तृत है कि सौ वर्षों तक लगातार वर्णन किया जाय मग भी यह पूर्ण नहीं हो सकता।

विष्णुधर्मोत्तर के “चित्रसूत्र” के पञ्चात् विशेषतः चार और ग्रन्थ रचे गये जिनमें चित्रकला संबंधी प्रचुर वर्णन हैं। वे क्रमशः ये हैं — (१) समरांगणसूत्रधार, (२) अभिलाषितार्थचिन्तामणि या मानसोल्लास, (३) अपराजित-पृच्छा और (४) शिल्परत्न। इनके अतिरिक्त नग्नजिन् द्वारा रचित “चित्रलक्षण” नामक ग्रन्थ भी है जो अब मूल संस्कृत में उपलब्ध नहीं है, उसका तिब्बती भाषा में अनुवाद ही उपलब्ध है जिसमें उसके विषय का बोध होता है। “नारदशिल्प” शिवतत्त्वरत्नाकर, शिल्पशास्त्र, प्रजापतिशिल्प तथा सरस्वतीशिल्प भी अब अनुपलब्ध है।

समरांगणसूत्रधार :— ११वीं शती में परमार राजा भोज द्वारा रचित मानसुकला के इन ग्रन्थ में ८४ अध्याय हैं। इसका अन्तिम भाग “चित्रकर्म” का है। यह बड़ी विदग्धता से लिखा गया है। चित्रकर्म के इन अध्यायों में — चित्रोद्देश्य, भूमिबंधन, लेख्यकर्मदि, अण्डक प्रमाण, मानोत्पत्ति (दीपगुणविरूपण, कर्मागमनादिप्रमाण, वेद्यवादिस्थान लक्षण, पञ्चगुणस्त्री लक्षण), रसदृष्टिलक्षण का विवेचन है। इसमें भी लेखकर्म एवं रस दृष्टि की विस्तृत व्याख्या है। इस चित्रकर्म के आठ अंग उक्त ग्रन्थ में (७१।१४-१५) कहे गये हैं — (१) प्रतिष्ठा, (२) भूमिबन्धन, (३) रक्षा-कर्म, (४) लक्षण, (५) कर्षकर्म (वर्णकर्म), (६) वर्तनाकर्म, (७) लेखकरण, और (८) द्विकर्षकर्म।

अभिलाषितार्थचिन्तामणि या मानसोल्लास :— आलुङ्गबर्षा नरेज सोमेश्वर ने १२वीं शती में “अभिलाषितार्थ-चिन्तामणि” अर्थात् आकांक्षाओं को पूर्ण करने वाली मणि प्रत्यक्षा “मानसोल्लास” नामक विश्लेषण ग्रंथ लिखा था, जो १९२६ में मैसूर विश्वविद्यालय से प्रकाशित हुआ। सोमेश्वर स्वयं को चित्रविद्या-विराजि कहते हैं। उनके मतानुसार चार प्रकार के चित्र होते हैं —

(१) विद्धचित्र :— विद्ध अर्थात् सादृश्य लगनेवाले चित्र “सादृश्यं लिख्यते यत्तु इयं प्रतिविम्बवत् ॥” (१३९) ॥ मुगल शैली की चित्रकारी की भाषा में इसे “शाबाहत लगना” कहते हैं। सादृश्य का अनुभव और उसकी अभिव्यक्ति चित्रकार अपने मन में करता है — “दृश्यमानस्य चेतसः ।”

(२) अविद्ध चित्र :— सादृश्य से परे, आकस्मिक कल्पना अथवा स्मृति पर आधारित रेंखाकन, जिसे आजकल “टिपाई” कहते हैं —

“आकस्मिके लिखामीति यदा तद्विषय लिख्यते । आकारमात्रसम्बन्धे तदावद्धमिति स्मृतम् ॥९८० ९८१॥”

(३) रसचित्र :— भ्रगरादि नव-रसों के चित्रण को ‘रसचित्र’ कहते हैं और ये भावपूर्ण होने के कारण “भाव चित्र” भी कहलाते हैं। इस प्रकार के रसचित्रों की रचना विवक्षण या निपुण चित्रकार करते हैं। भारतीय कला के अधिकतर चित्र इसी श्रेणी के हैं।—

“भ्रगरादिरसो यत्र वर्णनादेव सम्पद्यते ॥९४१॥

भावचित्रं तदाख्यातं चित्रकोटुककारकम् । सद्रवैर्बर्ण्यकैलेख्यं रसचित्रं विवक्षणीः ॥९४२॥”

(४) धूलिचित्र :— रंग के धूलों को भुरक कर या पानी में घोलकर धूमि पर इससे चित्रांकन किया जाता

है इसलिए इसे मूल-चित्र कहा जाता है — “चूर्णितैर्वर्णैर्कैलेख्यं धूलिचित्रं विदुर्बुधाः ।” इस प्रकार के चित्र हिन्दुस्तान में प्रायः सर्वत्र बनाये जाते हैं । इन्हें विभिन्न प्रान्तों में अल्पना, सांझी, रांगोली, रंगवल्ली, मुग्गू, कोलम्, चौक पुरना, माडना इत्यादि नामों से जाना जाता है ।

अभिलेखनार्थचिन्तानि (३१३९-१४१) से ज्ञात होता है कि तत्कालीन समृद्ध नागरिकों के घर की दीवारों पर स्फटिकमणि के समान स्वच्छ और दर्पण के समान चिकनी (श्लक्ष्ण, क्षतविवर्जित) हुआ करती थी । उनके ऊपर प्रसन्न, भावुक, निर्दुःख-निर्माण-कुशल, सूक्ष्मरेखा विशारद, चतुर वर्णकार या चित्रकार, जो पत्रलेखन में कुशल होते थे, विविध रसों के चित्र अंकित करते थे । चित्र-रचना के लिए रंग में स्थायित्व लाने के लिए भूस के चर्म से तैयार किये हुए वस्त्र-पत्र का मिश्रण करते थे । शक्त्तचूर्ण, मिथी (सिता), वज्रलेप और “चंद्रसमप्रभ” — श्वेत जस्ताभस्म (त्रिक आकसाइड) — से भित्ति बार-बार लीपी जाती थी और स्वच्छ दर्पण-तुल्य हो जाने पर चित्रकार उस पर आलेखन करते थे ।

इसमें चार मुख्य वर्ण (मूलरंग) और नाना प्रकार के मिश्रवर्ण बनाने की प्रक्रिया, स्वर्ण-प्रयोग-विधि तथा निम्नोन्नतप्रदेशों में आभा-प्रकाश आदि वर्तना विधि भी बतलाई गई है । तुलिका, लेखनी, वर्तिका बनाने की विधि भी दी गई है । लेखनी तीन प्रकार की होती थी — स्थूल, मध्य और सूक्ष्म । “चित्रसूत्र” की परंपरा के अनुसार सोमेश्वर भी नयनस्थान (शृङ्खलागतादि) तथा तालमान का वर्णन करते हैं ।

अपराजितपुष्पाः :- १२वीं शती में गुजरात के कुमारपाल सोलंकी के राज्य में विद्यमान भुवनदेव द्वारा विरचित स्थापत्यकला के इस ग्रंथ में चित्रशास्त्र के अंश भी हैं । उसमें मध्यकालीन चित्र-स्थापत्य का प्रभाव प्रतिबिम्बित है । इस ग्रंथ में चित्र-शास्त्र के प्रतिपादन में कुछ नवीनता भी है, जैसे इसमें नागर, द्राविड, वेसर, कलिङ्ग, यामुग तथा ध्वस्तार — इन छः चित्रशैलियों का वर्णन है । इसमें चित्रसद्भावनिर्णय, रूपमान, तालमान चित्रपत्रोत्पत्ति-निर्णय, नवशाणिकष्टरूपभेद, पट्टपत्रवर्तनानिर्णय, लेपकर्मविधि (मृत्तिकाबन्धन, सुधाबन्धन), चित्रकर्म, स्त्रीपुरुषलक्षण आदि पर भी विचार किया गया है जिसका उल्लेख इस ग्रंथ में यथास्थान किया गया है । विष्णुधर्मोत्तर के समान ही इसमें भी सूत्र २२४ में अक्षय व्रता से रूपोद्भावन का वर्णन है जो चित्र का मर्म है । इसमें — “कूपो जले . तद्वच्चित्र-मय विश्वं चित्रं विश्वे तथैव च ॥” — के द्वारा सम्पूर्ण चराचर त्रैलोक्य चित्रमूलोद्भव माना है । इसके ‘पत्ररचनाभेद’ में प्रकृति-चित्रण (प्रेक्ष्यस्वरूपेण चित्रेण) का संकेत प्रतीत होता है । साथ ही कुलीन स्त्रियों में प्रचलित मनोरंजनार्थ की जाने वाली शरीर पर पत्ररचना का भी निदर्शन है ।

शिल्परत्न :- श्रीकृष्णार द्वारा १३वीं शती में विरचित इस ग्रंथ में चित्रलक्षण^१ नामक एक अध्याय है । इसमें चित्र के तीन प्रकार के वर्गीकरण है — चित्र अर्धचित्र और चित्राभास ।^२ (१) चित्र अर्थात् चारों ओर से उभार दिखाने वाला, (२) अर्धचित्र अर्थात् हुन्का उभार इगित करने वाला, (३) चित्राभास अर्थात् आलेखन, जिससे चित्र का आभास ही मिले । “मरस्वतीशिल्प” में भी इसका वर्णन है तथा वर्ण-संस्कार अर्थात् रंग बनाने की विधि भी दी हुई है । “शिल्परत्न” में पाँच प्रकार के मूलरंग-श्वेत, पीत, रक्त, श्याम और नील — कहे गये हैं । इन

१. मर आधुनीय मृकवीर कामेश्वरदेवन बाल्लूम, १९२६-२८, पृ० ४९ से ६१ में कुमारस्वामी ने शिल्परत्न के चित्र-लक्षण पर टीका लिखी है ।

२. आभास या चित्राभास का अर्थ कुमारस्वामी ने पेंटिंग माना है, द० जर्नल आफ दी अमेरिकन ओरियंटल सोसाइटी, एप्रील ४०, पृ० २२१ तथा एप्रील १२, १९३२, पृ० २०८ ।

भी अंकित किया जाना था। नारद स्थानानुसार तीन प्रकार के चित्रों का वर्गीकरण करते हैं - भौमिक (भूमि पर बने चित्र), कुट्टक (भित्ति चित्र) और ऊर्ध्वक (छत पर बने चित्र) - ये तीन प्रकार के काल्पनिक चित्र होते हैं। इन चित्रों के भी दो भेद हैं - (१) शाश्वतक (स्थायी), (२) तात्कालिक (क्षणिक)। भौमिक चित्र के लिए अल्पना, रांगोली, रंगशक्ती, कोलम् आदि प्रादेशिक नाम प्रचलित हैं, ये क्षणिक (शीघ्र नष्ट होने वाले) होते हैं। नारद कहते हैं कि ये भौम-चित्र गृह के सामने देहली पर या द्वार के बाहर, सीढ़ियों, भोजनशालाओं इत्यादि स्थानों पर घरों में भूमि पर बनाना चाहिए। इसमें पक्षी, सर्प, हाथी, घोड़े इत्यादि भी अलंकृत रूप से चित्रित किये जाते थे। कुट्टक और ऊर्ध्वक चित्रों में देव, गन्धर्व, यक्ष, किन्नर, मानव, पशु-पक्षी आदि चित्रित किये जाते थे। रत्नम-का और रत्नम के चारों ओर वीरभटों की कथायें भी चित्रित की जाती थी। ये सब आज भी घरों में चित्रित किये जाते हैं।

नारद ने चित्र की दो और महत्वपूर्ण बातें लिखी हैं - (१) अविवर्ण रेखा (एक समान खिंची रेखा), (२) अविवर्ण-रूपान (अनुरूप खिंची रेखा); जो रेखा नेत्र, मुख, संपूर्ण शरीर की मुद्राओं और सुप्रमाण युक्त अंग-रचना के अनुरूप खिंची जाती थी। इसमें अलंकरण का भी विधान बहुत सुन्दर है जिसे पढ़कर चित्रसूत्र के "विश्याभरणमिच्छन्ति" का स्मरण हो आता है। नारद ने यह भी कहा है कि भित्ति, काष्ठफलक आदि को स्थायी बनाने के लिए जर्मी-चित्रों का मुद्रालेप में मिश्रण करके लेप लगाना चाहिये।

शिवतटवर्णनाकर :- भावराजमूर्ति ने त्रिवेणी पत्रिका (१९३२ जुलाई-अगस्त) में १७वीं शती के बसप्पनायक कृत शिवतटवर्णनाकर के मध्यस्थ में एक महत्वपूर्ण लेख प्रकाशित किया है। बसप्पनायक वेदनूर के राजा थे। शिवतटवर्णनाकर में "आलेख्यकम्" का वर्णन "अमिलागितार्थचिन्तामणि" से अत्यधिक मिलता जुलता है।

शिल्प-शास्त्र :- यह एक अपने वास्तविक रूप में अभी प्राप्त नहीं है, किन्तु इसके स्फुट उल्लेखों से इसके दान्तविक का का आभास मिलता है। चित्रकला के छः अंगों के आधार पर लिखा गया यह बृहत् शास्त्र कला के रसात्मक मानचित्रों और विषयों की जिसनी विशद और वैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत करता है, वह किसी दूसरे ग्रन्थ में नहीं है।

अनेक ग्रन्थ हैं जिनमें दशावलिखित, सरस्वतीशिल्प आदि अप्राप्य हैं। चित्रकला के इन शिल्पशास्त्रों से भी अधिक बहुमूल्य उल्लेख सामान्य संस्कृत साहित्यों में हैं, जिनमें अगणित उल्लेख सीधे ही अथवा परोक्ष रूप से जाने-अनजाने आ गये हैं। इसमें कान्ना की उद्गम में ही चित्रकला के उल्लेख बहुत से आ गये हैं। इन संस्कृत साहित्यों में नायक-नायिकाओं की अधिकतर चित्र रचना करते हुए वर्णन किया गया है।

अश्वघोष :- अश्वघोष (१०० ई० पू०) विरचित "बुद्धचरित" (श्लोक २२।२३) में कहा है कि नारी, चाहे वह विशालिखित हो या सजीव, प्रत्येक दशाओं में पुरुषों के हृदय का हरण कर ही लेती है। इसी प्रकार "सौदरानन्द" (अ० ८) में "चित्र प्रयोग" (चित्रित दीप) और (१५।३९) में "स्वयमेव यथाशिल्प रज्येच्छित्रकरः स्त्रियं। तथा कृत्वा स्वयं स्नेहं सममेति जने जनः" - कहा है जिसका अर्थ है कि जैसे स्वयं रचित चित्रित नारी से चित्रकार अनु-राग करने लगता है वैसे ही मानव-मानव से स्वयं स्नेह एवं संगति करता है।

संस्कृत काव्यशास्त्रीय ग्रंथों में नाटक को दृश्य-काव्य और कविता को श्रव्य-काव्य कहा है। नाट्यशास्त्र के आदि प्रवर्तक भरत मूनि हैं। संस्कृत नाटकों में चित्रकला के उत्कृष्ट आदर्शों का उल्लेख है। भास, कालिदास, माग, भूषक, एतरी, भवभूति, श्रीहर्ष, एवं आदि अन्याय कवियों ने अपनी-अपनी अमर कृतियों में किसी-न-किसी

प्रसंग से इस चित्रकला के आदर्श प्रस्तुत किये हैं। ऐसे बहुत कम ही संस्कृत नाटक हैं जिनमें प्रेमी-प्रेमिका के विरह-जल्य उत्तप्तता को विधाकन द्वारा उद्घाटित करने का उद्देश्य न दिया गया हो। यही पर चित्र से व्याकुल नायक या नायिका ने स्वीय प्राप्त करने की आज्ञा से अपने प्रेमपात्र का चित्र अंकित किया है, कहीं पर किसी राजा या घनाधिप ने मनोविनोद के लिए किसी कुशल चित्रकार से किसी घटना विशेष के चित्र अंकित करवाये हैं और कहीं पर किसी नायक या नायिका के, विद्वान्क या सखी ने अपने सखा या सखी के मनोविनोद के लिए उसके प्रेम-पात्र का चित्र अंकित किया है। इन समस्त चित्रों के वर्णनों से ज्ञात होता है कि प्राचीन काल में हमारे देश में चित्रकला का बहुत अधिक आदर था और प्रतिष्ठित परिवारों के लोग इस कला के ज्ञाताओं को केवल योग्याहन ही नहीं देते थे, वरन् वे स्वयं भी इसमें पारंगत होने की चेष्टा करते थे। कलाकारों को सम्मान के साथ सम्पन्न दिया जाता था और अच्छी कलाकृतियों का संग्रह करना गौरव की बात समझी जाती थी। ऐतिहासिक दृष्टि से संस्कृत नाटकों की परम्परा महाकवि भास से प्रारम्भ होती जाती है। भास ने तेरह नाटक रचे हैं। इनमें से कुछ में चित्रकला के भी उल्लेख हैं।

भासकृतनाटक :- प्रतिज्ञायौगंधरायण तथा स्वप्नवासवदत्ता

भास (३री शती) कृत इन दोनों नाटकों की नायिकायें उज्जयिनी की राजकुमारी वासवदत्ता और नायक वत्सराज के अधिपति उदयन हैं। इन दोनों का चित्र उज्जयिनी के राजा प्रद्योत तथा उनकी राजमाहिषी मंगारवती ने अंकित करवाया था। वासवदत्ता के साथ उदयन का विवाह, कमाने के विचार में प्रद्योत ने छल से उन्हें बन्दी करवाया था और इसी बीच उदयन से वासवदत्ता बीणा ब्रजाना सीख सकी ऐसी व्यवस्था कर दी थी। जब दोनों में पारस्परिक प्रेम का विकास हुआ और वे माघर्ष-विवाह द्वारा प्रेमसूत्र में बंध गये, तब वे दोनों इसके से एक दिन मन्त्री यौगंधरायण की सहायता से कौशाम्बी भाग गये। तब अंत में वासवदत्ता के माता-पिता ने दोनों का चित्र बनवाकर उत्साह के साथ उनके विवाह को विधिवत् मंगल किया - 'किमिदानीं हर्षकादे सन्तप्यसे तन्निष्फल-कस्थयोर्वत्सराजवासवदत्तयोर्विवहोऽनुष्ठोयताम्' - (अंक ४) प्रतिज्ञायौगंधरायण का कथानक यही समाप्त हो जाता है।

स्वप्नवासवदत्ता के कथानक के अनुसार उक्त चित्रफलक राजा उदयन के पास भेंट दिया जाता है और यौगंधरायण तथा रानी के विनोदपूर्ण छल का, जिसमें वासवदत्ता अग्नि में जलकर विनश्यत हो गई है, जब उद्घाटन होता है तो रानी पद्मावती कहती हैं कि इस चित्र के अनुरूप ही एक स्त्री यहाँ रहा करती है - "आर्यपुत्र ! अस्याः प्रतिकृत्याः सद्गुणीहैव प्रतिवसति।" "प्रतिकृत्या सद्गुणीहैव" में वस्तुतः प्रतिकृति या छात्री (प्रोटैट) का गुण सादृश्य है। वह वासवदत्ता ही थी। इस चित्रफलक के प्रसंग से स्वप्नवासवदत्ता का कथानक बहुत ही मनोरंजक हो गया है।

इन दोनों नाटकों से उस समय की सामाजिक स्थिति पर प्रकाश पड़ता है कि उस समय चित्रफलक में वर-वधू के प्रतिकृति-चित्रों (व्यक्ति-चित्र) को बनाकर भी विवाह संपन्न किये जाते थे। "अथ स्वाद्याभ्यां तब च वासवदत्तायाश्च प्रतिकृतिं चित्रफलकायामालिख्य विवाहो भित्तुः" - (स्वप्नवासवदत्ता)। चित्र में पूजनीय लोगों को देखकर लोग प्रणाम करते थे - "पद्मावती - आर्यपुत्र ! चित्रगतं पूज्यं दृष्ट्वास्मिन् विवाहयितुमिच्छामि।" आजकल भी देवताओं, श्रेष्ठ एवं पूजनीय व्यक्तियों के चित्रों की पूजा की जाती है। चित्र-दर्शन से लोग प्रहृष्ट एवं उद्दिग्ध भी होते थे।

स्वप्नवासवदत्ता (४।२) में पदमावली को खोजते हुए विदूषक कहता है - अथवा आलिखितमृगपक्षिसकुलं दासपर्वतक गताभवत् - जहाँ पशु-पक्षी चित्रित हैं ऐसे दासपर्वतक पर संभवतः गई हों। इससे ज्ञात होता है कि दासपर्वतक पर भी चित्रांकन होता था। भवनोद्यान के एक भाग में जो क्रीड़ा-पर्वत बनाया जाता था उसे ही 'दास पर्वतक' कहा जाता था।

स्वप्नवासवदत्ता (१।१२) में सद्दशी, अतिसद्दशी और न सद्दशी शब्दों का प्रयोग किया गया है - "अतिसद्दशी खल्वियमार्ग्या आबन्धिकायाः। आर्यपुत्र ! सद्दशी खल्वियमार्ग्यायाः ?" इसमें सद्दशी का अर्थ सादृश्य, निकटतम समानता है। अतिसद्दशी से व्यतिरेक है अर्थात् अत्यधिक समानता और रूपातिशय्य है। और "न सद्दशी" अर्थात् चित्रकार उस सुन्दर रूप को बताने में कभी भी समर्थ नहीं हो सकता, जैसा बिहारी ने भी कहा है - "लिखन जेठि जाकी सजी महि महि गरब गरब। भए न कैंते जगत के चतुर चितेरे कूर॥" इसी प्रकार 'मृच्छकटिक' (४।१) तथा 'विजयधिका' (अंक ४) में भी 'सद्दशी' और 'सुसद्दशी' शब्द का प्रयोग किया गया है। 'सद्दशी' अर्थात् सादृश्यपूर्ण चित्र या समान आकृति वाला व्यक्ति। 'सुसद्दशी' अर्थात् सुन्दरतायुक्त सादृश्य, अनुरूप। इसे अत्यन्त सुन्दर अथवा आदर्श मौर्य भी कहा जा सकता है। नागानन्द में 'सौसादृश्य' शब्द आया है, सुसद्दश का भाव है सौसादृश्य। इन सभी में अत्युच्च सादृश्य का महत्त्व दिया गया है। चित्रसूत्र में चित्र में 'सादृश्यकरण' को प्रधान कहा गया है। उपर्युक्त प्रशंसात्मक सद्दश शब्द का जहाँ तक चित्रों से सम्बन्ध है, वह उसकी भाव ग्राहकता की प्रशंसा करना है।

स्वप्नवासवदत्ता के भट्टक अंक में चेटी कहती है - 'अर्धमनःशिलापट्टकैरिवशोफालिकाकुसुमं - आधे भाग में मैनमिल के टुकड़े को तरह हरेनियार के फूल। मनःशिला—यह सिंदूरी रंग होता है।

प्रतिज्ञानीवधरायण (मृगीय अंक) में विदूषक कहता है—आलिखितं खलु मम मोदकमल्लं सन्तापतिमिरेण सृष्टु न प्रेक्षे। भवतु, प्रमाजिष्यामि तावदहम्। हो ही साधु रे चित्रकर ! भाव ! साधु। युक्तलेखतया वर्णानां यथा यथा प्रमाजिष्य, तथा तथोपपन्नकलरं भवति। भवतु, उदकेन प्रमाजिष्यामि। कुत्र न खलूदकम् ? इदं शोभनं शुद्धतटाकम्। अहमिह निबोधयि तावत् प्रपन्नम् मोदकमल्लके निराशो भवतु। 'मोदकमल्लक' यह एक अभिप्राय है। शिव के समीप लक्ष्मणों से भरे राग का जैकम उनके पुत्र गणेश का बोधक है। यह अभिप्राय कुषाण कालीन मूर्तियों में बहुत मिलता है।

भ्रातृ के उसमें भुस्कर्तव्या तथा बर्कों की प्रशंसा की है। इस नाटक में चित्रकार के चित्र की प्रशंसा करता हुआ विदूषक 'साधु-साधु' कहता है। विदूषक को यह ज्ञात था कि भित्तिचित्र में लगा जल-रंग पानी से छूट जाता है, किन्तु गवहारी थे सुना होने से वह अक से नहीं छूटता। यहाँ 'गवहारी' और 'जलरंग' दोनों की ओर संकेत किया गया है। यह टीका करने का काम भ्रमि के गोले रहने पर ही किया जाता है।

बलिशा में प्राप्त मंदिरों के न दिक्कलाई देने से विदूषक की बुद्धि विभ्रमित हो गई थी। वह एक मन्दिर में बन हुए भित्तिचित्र में आर्चविभक्त, शिव के चरणों में चढ़ाये गये मोदकों को सत्य मानकर, लेना चाहता है। परन्तु उसमें रंग इस प्रकार गवहारी प्रविष्टा में कुशलता से (युक्तलेखतया) भरे गये थे कि वह उस चित्र को जितना समझता है उसमें से मृच्छकटिक का रंग उठना ही अधिक निकल कर उज्ज्वल होता जाता है। तत्पश्चात् वह उसे जल से धोने का विचार करता है। जल से धोने से चित्र का जल-रंग भुलकर बिल्कुल समाप्त हो जाता है।

वैसी प्रशंसा किसी भी अन्य भारतीय साहित्य में अनुपलब्ध है। दुर्योधन चित्र की वणद्विषता अर्थात् चित्र में रंगों का यथोचित समावेश भावोपपन्नता (भाव), युक्तलेखना अर्थात् रेखा तथा वर्तना द्वारा अति कुशलता से किया गया चित्रांकन, के मुख्यतः आलेखन की प्रशंसा करता है। इन संक्षिप्त शब्दों में समीक्षक, कला विचक्षण दुर्योधन ने उत्तम चित्र की प्राणवत्ता के सब लक्षण गिना दिये हैं। वस्तुतः, वर्ण, रेखा, वर्तना इन सबका पर्याप्तान सुन्दर भाव की अभिव्यक्ति के लिए है। अतएव सर्वोत्कृष्ट चित्र वही है जो भावोपपन्न हो। जिस चित्र में रेखा उचित प्रकार से खिंची हुई हो, वर्णों का संयोजन सम्यक् व्यवस्थित हुआ हो और चित्र के निम्नोन्नत विभाग स्फुट रूप से व्यक्त किये गये हों, तथा वह सजीव-मा प्रतीत हो, तभी वह श्रेष्ठ चित्र कहा जाता है तथा उसकी चाकता उत्कृष्ट मानी जाती है। चित्रसूत्र (४१।११) में भी यही कहा गया है।

प्रतिमानाटकम् — भास प्रणीत इस नाटक (तृतीय अंक) में भरत अपने पितरों की मूर्तियों का दर्शन करते हुए उसके “क्रियामाधुर्य” और “भावगतिराकृति” की, जैसे दूतवाक्य में भावोपपन्नता-युक्तलेखता की प्रशंसा करते हैं, वैसे ही दैवत तथा मानुष प्रतिमाओं में सादृश्य के साथ ही तालमान आदि द्वारा दोनों में भेद दिखलाते हैं। इस प्रकार की पितर-प्रतिमाओं को चित्र-वीथी कहा जाती थी। जैसे आबू के विमलशाह मन्दिर के मुख्य द्वार के सामने एक अलग मण्डप में मन्त्री पृथ्वीपाल ने मन्दिर की ओर मुख किये विमलशाह की बोड़े पर बैठी तथा अपने पूर्वजों की हाथी पर बैठी मूर्ति (वि० संवत् १२०४ में १२०६ के बीच) एवं उसके पुत्र धनपाल ने संवत् १२३७ में अपने पूर्ववर्ती जीर्णोद्धारकों की हाथी पर बैठी मूर्तियाँ सम्भवतः इसी परम्परा में बनवाई थी। इस मण्डप को हस्तिशाला कहते हैं।

इन पितर प्रतिमाओं में—‘अहो क्रियामाधुर्यं पाषाणानां’ — में पाषाण प्रतिमा के क्रिया की प्रशंसा की गई है और उसके कला-कौशल को देखकर मन में माधुर्य और सुखद प्रतिक्रिया होती है। अहो भावगतिराकृतीनाम् — अर्थात् भाव और गति होने से चित्र या मूर्ति की आकृति में सजीवता प्रतीत होती है। भाव को चित्र के षडंग में महत्वपूर्ण माना गया है। इसमें एक प्रतीकात्मक शब्द “प्रतिमानामल्पान्तराकृतिः” भी आया है अर्थात् जो आकृति वास्तविकता से मिलती-जुलती हो और वास्तविक रूप-स्वरूप का आभास देती हो। इसमें ‘वत्तचन्दनपञ्चांगुलाभितयः’ भी कहा गया है अर्थात् दीवारों पर हाथ की छाप (थापा) लगाना। यह लोक-कला में शुभसूचक होती है।

कालिदासकृत नाटक एवं काव्य :- महाकवि कालिदास (४ थी-५ वी शती) के तीनों नाटकों ~ अभिज्ञान-शाकुन्तलम्, मालविकाग्निमित्रम्, विक्रमोर्वशीयम् तथा मेघदूतम् रघुवंशम्, कुमारसंभवम् आदि काव्यों में चित्रकला के प्रचुर उल्लेख आये हैं। उनका अतीव रम्य नाटक अभिज्ञानशाकुन्तलम् स्वयं ही एक चित्रपट के समान है जिसमें सभी दृश्य एक-से एक अनुरम चित्र और चित्र-विषय को प्रस्तुत करते हैं। इनके नायक दुष्यन्त स्वयं एक अत्यन्त कुशल चित्रकार थे और अपनी प्रियतमा शकुन्तला का चित्र उन्होंने उस समय अंकित किया था जिस समय उनकी विरह-कातरता पराकाष्ठा को पहुँच गई थी। मालविकाग्निमित्र की नायिका मालविका का चित्र किसी चित्रकार ने अंकित किया था, जिसे देखकर ही नाटक के नायक अग्निमित्र का मालविका की ओर आकर्षण हुआ था और बटनाचक्र से वह आकर्षण क्रमशः आसक्ति के रूप में परिणत हो गया था। विक्रमोर्वशीय के नायक प्रतिष्ठानपुर के राजा विक्रम चित्र बनाने का प्रयास तो करते हैं किन्तु विरह-वेदना से व्याकुल होने के कारण अपनी प्रियसी उर्वशी का चित्र अंकित करने में सफल नहीं हो सके।

अभिज्ञानशाकुन्तलम् :- इसके द्वितीय अंक में राजा दुष्यन्त विदूषक से शकुन्तला के अद्वितीय सौंदर्य की प्रशंसा करते हुए कहते हैं —

चित्र निवेद्य परिकल्पितसत्त्वयोगा ह्योच्चमन मनसा विधिया कृता न ॥६१५॥

ब्रह्मा ने जब शकु तला को बनाया हुआ तब पहले इसका चित्र बनाकर या मन में संसार की सभी सुन्दरियों के रूपों को इकट्ठा करके उसमें प्राण डाले होंगे । इसमें रूप का संघात है, यह यथार्थ में भिन्न होता है ।

इसके चतुर्थ अंक में सखियों शकुन्तला को पतिगृह में भेजने के लिए शृगार कर रही थीं । वे आश्रम निवासिनियां थीं, अतः आभूषण पहनना नहीं जानती थीं । तब अश्वमेधा और शिष्यशा दोनों सखियां कहती हैं कि सखी ! हमने तो कभी आभूषण पहने नहीं हैं, परन्तु बिधियों में जैसा उक्त कर सीखा है उग्रा रूप से गन्धर्व शरीर पर आभूषण पहना देनी हैं — चित्रकर्मपरिचयेनानिषु ते आभरणविनियोगं कुर्वः । — इसमें प्रतीत होता है कि चित्र को देखकर चतवासिया शृगार करती थीं ।

इसके छठे अंक में जो चित्रकला ही प्रधान है । हरितनाभुर के राजा दुष्यन्त की विरह-कातरता जब पराकाष्ठा को पहुँच गयी थी तब वे अपनी प्रणयिनी शकुन्तला का केवल चित्र अंकित करके ही पश्य नदी हुए वरन् उस वातावरण का भी उन्होंने सफलतापूर्वक चित्रण किया था, जिसमें पहले-पहल शकुन्तला और उनका मिलन हुआ था ।

शान्ति प्राप्त करने की आज्ञा से राजा ने एक फलक पर शकुन्तला का चित्र अंकित किया था । एक दिन विरह से अत्यन्त व्याकुल होकर ये उद्यान के एक माधुरी लता मण्डप में अपने मित्र विदूषक माण्डव के साथ बैठे हुए थे और चतुरिका नाम की दासी को उन्होंने आज्ञा दी थी कि वह उनके स्वहस्ताक्षरित शकुन्तला की प्रतिकृति अंकित चित्रफलक लेकर लता-मण्डप में पहुँचे — "तत्र मे चित्रफलकगतं स्वहस्ताक्षरितं न च भवत्याः शकुन्तलायाः प्रतिकृतिमानयेति" । चतुरिका ने स्वामी की इस आज्ञा का पालन किया । लतामण्डप में पहुँच कर चित्रफलक को राजा की ओर बढ़ाते हुए उसने कहा कि ये चित्र में अंकित स्वामिनी है — "इयं चित्रगता शट्टिनी" । उस चित्र का अवलोकन करने के उपरान्त राजा की चित्रकला कुशलता की प्रशंसा करते हुए विदूषक ने कहा — "साधु व्यवस्य । मधुरावस्थान-दर्शनीयो भावानुप्रवेशः । स्थूलतीव्र मे दृष्टिनिम्नोन्मत्तप्रवेशोक्" । — वाह मित्र, यह तो आपने बहुत ही सुन्दर चित्र अंकित किया है । शरीर के अंग-प्रत्यंग जहाँ पर जिस प्रकार जैसे या नीचे होने हैं वहाँ पर आपने वैसी ही ऊँचाई या निम्नता दर्शायी है । भावों का भी अपने इस प्रकार समावेश किया है मानों शकुन्तला के हृदय के भाव प्रस्फुटित हो रहे हैं । उनके कारण चित्र के निम्नोन्नत प्रदेशों पर मेरी दृष्टि जम ही नहीं पानी, बल्कि स्थकित हो जाती है ।

चित्र के दर्शनीय स्थलों में मानसिक भावों के प्रवेग को ही विदूषक ने "भावानुप्रवेश" कहा है । वह चित्र केवल ऊपरी स्तर के प्रयार्थ के अनुरूप ही नहीं था, वरन् उसमें अन्तस्तल के भाव भी उभर आये थे जिससे यह केवल चित्र मात्र नहीं रह गया था वरन् जीवन्त प्रतिमा बन गया था । प्रत्येक अंग में निहितव्य की भावधारा उज्ज्वलित हो रही थी । शकुन्तला की माता मेनका द्वारा भेजी गयी सानुमती नामक अप्सरा राजा की शारीरिक तथा मानसिक अवस्था का ज्ञान प्राप्त करने के लिए उनके पास आई थी और निरस्करिणी विद्या के प्रभाव से अदृश्य सानुमती ने उस चित्र को देखकर कहा था — इस राजर्षि की निपुणता अद्भुत है, ऐसा जान पड़ता है कि मेरी सखी शकुन्तला मेरे सामने खड़ी है, "अहो एषा राजर्षेर्निपुणता । जाने तस्यप्रता मे वर्तत इति ।" चित्रितव्य में भावों को रेखा और रंगों में फिर से प्रवेश करा देना ही भावानुप्रवेश है । परन्तु इतने में ही राजा को उस चित्र से संतोष नहीं आ — उसमें चित्रकार के आत्मदान की आवश्यकता थी । वह चित्र अधिक-से-अधिक प्राणवंत ही चित्रित हो सका था — उसमें दुष्यन्त का अपना हृदय नहीं उत्तर पामा था, इसीलिए वह चित्र उसे अधूरा लग रहा था । वह कहता है —

यथासाधु न चित्रे स्थादिकथते तत्तत्त्वमथा ।

तथापि तस्या लावण्यं देख्यार किञ्चिदन्वितम् ॥६१६॥

यद्यपि मैंने इस चित्र के सब दोष ठीक कर दिये हैं, फिर भी इन रेखाओं में देवी की सुन्दरता बहुत थोड़ी-सी ही अंकित हो सकी है।

जो-जो साधु अर्थात् उपयुक्त नहीं था उसे साधु (ठीक, संशोधित) किया। इससे ज्ञात होता है कि चित्रकार स्वयं चित्र को जांचते थे। चित्रकार अपने कौशल से चित्र पूर्ण कर लेता है, परन्तु फिर भी उसे कुछ कमी लगती है और वह उसे बार-बार ठीक करता है। इस श्लोक (६।१४) में चित्र के विषय में कालिदास ने थोड़े शब्दों में बहुत-कुछ कह दिया है, “मितञ्च सारञ्च वचीहि वाग्मिता” — कहा ही गया है। उन्होंने यह भी इंगित किया है कि चित्रकार को ठीक-ठीक चित्र बनाने के लिए बाह्य जगत् से गृहीत सामग्री का अन्यथाकरण करना पड़ता है। कई जगह चित्रकार को तथा अन्य कलाकारों को भी ज्यो-का-त्यो चित्रण करने के लिए कुछ छोड़ना पड़ता है, कुछ जोड़ना पड़ता है और कुछ बदलना पड़ता है। उसे कई बार छवियों का आश्रय लेना पड़ता है। चित्रकार को तीन आयामों के जगत् को दो आयामी में बदलना पड़ता है। इस कौशल को “अन्यथाकरण” कह सकते हैं। अन्यथाकरण अर्थात् जो जैसा है उसे वैसा हो न रहने देना। वह वस्तु को रेखा और रंग से यथार्थ रूप में चित्रित करके उसमें अपनी ओर से भाव के समावेश का प्रयास करता है। उत्तम चित्रकार उसमें कुछ और भी जोड़ देता है — “किञ्चित् अन्वितम्”। दुष्यन्त ने कहा था कि उस चित्र में जो कुछ साधु (समुचित) नहीं होता अर्थात् जैसा है वैसा नहीं बन पाता तो उसे अन्यथा (संशोधित) कर दिया जाता है। फिर भी उस शकुन्तला का लावण्य रेखाओं से कुछ निखर ही गया है, उसमें लगातार प्रभावित करते रहने की क्षमता आ गई है। कालिदास इस प्रकार का वैषम्य कई स्थानों पर दिखलाते हैं — राजा चित्र का दोष दिखला रहे हैं तो विदूषक, सानुमती और चतुरिका उसके चित्र की प्रशंसा कर रहे हैं।

“रेखया किञ्चिदन्वितम्” — रेखा ही चित्रकार की रचनात्मक शक्ति का वैशिष्ट्य है। चित्रसूत्र और मानसोल्लास आदि प्राचीन ग्रन्थों में कई प्रकार के चित्रों की चर्चा है, यथा — सत्यचित्र या विद्वच्चित्र अर्थात् तद्वत् चित्र, प्रायः व्यक्ति-चित्र अविद्ध काल्पनिक चित्र; भावचित्र तथा रसचित्र आदि। इनमें कलाकार तद्वत् से परे कुछ विशिष्टता का समावेश करता है। भारतीय कला के आचार्यों ने रेखा को बहुत महत्व दिया है, चित्रसूत्र (४१।११) में कहा है — “रेखां प्रशंसन्त्याचार्या वर्तनां च विचक्षणाः।” चित्रकार रेखा के माध्यम से ही चित्र को जीवन्त और रस-युक्त बनाता है। चित्र के मध्य “भूलम्भ” या “ब्रह्मरेखा” होती है, उसे ही इधर-उधर झुकाकर विभिन्न भाव या रस के योग्य चित्रण करते हैं। उनमें निम्नोच्चत भाव को दिखलाने के लिए आजकल छाया-प्रकाश का प्रयोग करते हैं, किन्तु प्राचीन चित्रकार रेखा के माध्यम से ही यह कार्य करते थे, जिसे “वर्तना” कहा जाता था। नतोन्नत या उच्चवच भाव दिखाने के लिए चित्रकार को बड़ी सावधानी से रेखा में लघुता या पृथुलता की योजना करनी पड़ती है। रेखा और वर्तना चित्रकारों के कौशल की कसौटी का द्योतक है।

चित्र में नायक-नायिका अथवा प्रधान वस्तु को कुछ अधिक विशिष्टता के साथ दिखलाते हैं, तभी विदूषक दुष्यन्त के बनाये शकुन्तला के चित्र में, तीनों देवियों में से शकुन्तला को सहज ही पहचान लेता है। इससे प्रसन्न होकर राजा उसकी निपुणता की प्रशंसा करते हैं और चित्र में अपने भाव-चिह्न (प्रेम-चिह्न) दिखलाते हैं कि चित्र के कोरों पर जो मलिन घब्बा दिखाई दे रहा है, यह स्वेद से पसीजी मेरी अँगुलियों के स्पर्श से हो गया है। फिर मेरी आँखों से जो आँसू टपका था, वह शकुन्तला के कपोलों पर गिर गया है जिससे तूलिका से भरे हुए रंग कुछ उभरे (फैले) हुए दिखाई दे रहे हैं —

अस्थिर में भावचित्रम्

स्थिताद् मुनिविनिवेशो रेखाशान्तेषु वृद्धये मलिनः ।

अथु च कपोलवर्तितं दृश्यमिदं वनिकोऽपराधमाप् ॥६॥१॥

शकुन्तला का चित्र बनाने-बनाते रागात्मक सम्बन्ध के कारण उसके चित्र में जो प्रेम-भाव प्रगट उनके कारण जो आँसू और पसीना गिरा, उनसे चित्र मलिन हो गया और चित्र के ऊपर अपना चित्र छाँट गया । उस चित्र में कुछ सुधार करने के विचार से राजा ने चतुरिका को रंग और नाचका जाने का आदेश दिया — “चतुरिके वर्ण-लिखितमेतद्दिनोदस्थानम् । गच्छ, वर्तिका तावदानय ।”

कालिदास ने रघुवंश (१९।१९) में भी वर्णन किया है कि रागात्मकता के कारण राजा अभिषेक में एकाग्र-चित्त न होने एवं उसकी अंगुलियों में पसीना आ जाने से उसके हाथ से चित्र बनाने की बरिका छूट जाती थी और वह बड़ी कठिनाई से उन (वर्णियों) का चित्र बना पाता था — कथञ्चिदालिखन्तं मुनीश्वरगणम्भवतिका ॥

कालिदास ने वातावरण और अलंकार को भी बहुत महत्व दिया है । वातावरण के बिना भावचित्र और रसचित्र अधूरे रह जाते हैं । राजा दुष्यन्त चित्रफलक लेकर स्थान में देखने हैं और विचारित शकुन्तला पर अनेक प्रकार से प्रेम दिखलाते हैं तथा पृष्ठभूमि में शकुन्तला की अत्यन्त प्रिय मृग, श्व, नदी, भावम रथानों को (अभि० शा० ६।१७) अंकित करके, शिरीष का कर्णावतंस एवं कंठ में मृणाल मूल (६।१८) इत्यादि आभूषण पहने उसको बनाकर, चित्र सरस, सुन्दर कर देते हैं । यह सब बनाने-बनाते तन्मयता में चित्र की वास्तविक शकुन्तला समझकर भाव-विह्वल हो जाते हैं । चित्र में एक भ्रमर और भ्रमरी का भी चित्र अंकित था । भ्रमर मानो शकुन्तला के अधर-पल्लव पर बैठने के विचार से तीव्र गति से उड़ और बढ़ता जा रहा है । उसे हटाने का प्रयत्न करने पर भी जब वह भ्रमर नहीं हटा तो राजा ने उस प्रतिह्वली को कमन्धोर में बन्द कर देने में दण्ड की घोषणा की (६।२०) । विदूषक ने तो उसे उन्मत्त ही मान लिया और मन-ही-मन कहने लगा कि वह तो पागल हो ही गया है, इसके साथ रहकर मैं भी पागल हो जाऊँगा । अदृश्य सानुमती ने भी राजा को “यथालिखितानुसारी” अर्थात् जैसा लिखा है वैसा ही भाव-प्रधान चित्र का अनुभव करने वाला कहा । विशलिखित शकुन्तला तथा भ्रमर की सजीवता का अनुभव करके उत्तेजना में आये हुए राजा को देखकर उन्हें वस्तु-स्थिति का ज्ञान कराने के विचार से माढव्य ने कहा — भोः चित्रं खल्वेतत् — अजी, यह चित्र है । राजा ने कहा कि यह तुमने क्या दृष्टकर्म कर डाला । मैं तो बड़ा तन्मय होकर सामने खड़ी हुई शकुन्तला के दर्शन का आनन्द ले रहा था, पर तुमने स्मरण दिलाकर मेरी प्रिया को चित्र ही बना डाला ।

इस प्रकार प्रेमी चित्रकार की दो अवस्थाओं को कालिदास ने बताया है । प्रथम अवस्था में वह अपने को भूल जाता है और प्रेमिका के भावों में अनुप्रवेश करता है । दूसरी अवस्था में वह चित्र को वास्तविक समझता है और उसे देखकर उसके चित्र में वैसे ही अनुभाव उत्पन्न होते हैं जैसे वास्तविक प्रेमिका को देखने से होते । इन दोनों अवस्थाओं के लिए कालिदास ने दो पारिभाषिक जैसे शब्दों का प्रयोग किया है । प्रथम अवस्था का नाम भावानुप्रवेश है और दूसरी का यथालिखितानुभावित ।

“मेघदूत” के पक्ष की भाँति यहाँ दुष्यन्त भी कहते हैं —

प्रजागरात् खिलोमूलस्तस्याः स्वप्ने समायमः ।

संश्लेषतु न क्वाप्येनं ब्रह्म विप्रकृतमपि ॥६॥२॥

दुष्यन्त कहते हैं कि नींद न लगने के कारण मैं उससे स्वप्न में भी नहीं मिल पाता और सदा बहते रहने वाले ये आँसू उसे चित्र में भी नहीं देखने देते।

मालविकाग्निमित्र :- कालिदास के इस नाटक की नायिका मालविका विदिशा नरेश अग्निमित्र की राजमहिषी धारिणी की सेविका के रूप में रहा करती थी और वह राजमहिषी को अति प्रिय थी। इसके प्रथम अंक में वर्णन है कि रानी ने किसी कुशल चित्रकार से अपना एक नवीन चित्र अंकित करवाया था। उनके चित्र के साथ उसी फलक पर उनकी कुछ चुनी हुई सखियों और सेविकाओं के भी चित्र अंकित थे। मालविका का चित्र रानी के चित्र के बिल्कुल समीप था। एक दिन रानी चित्रशाला में बैठी हुई चित्रकार द्वारा बनाये गये अपने उसी (प्रत्यग्र-वर्णरागाँ) नवीन रंग लगे चित्र को ध्यान से देख रही थी, इतने में राजा वहाँ पहुँच गये। “चित्रशालां गता देवी यदा प्रत्यग्रवर्णरागां चित्रलेखामाचार्यस्यावलोकयन्ती तिष्ठति। भर्ता चोपस्थितः।” यह राजभवन की राजसी चित्रशाला थी। स्वागत-सत्कार के अनन्तर देवी के साथ एक ही आसन पर बैठकर महाराज ने रानी के चित्र में दासियों के बीच में उन्हीं के पाम खड़ी हुई एक बालिका को चित्रित देखकर रानी से उसका नाम पूछा — “उपवारावन्तर-मेकासतोपविष्टेन भर्ता चित्रयताया देव्याः परिरजसध्यगतामासन्नदारिकां दृष्ट्वा देवी पृष्टा।” — सुन्दर आकृति अथवा आकृतिविशेष के प्रति आकर्षण तो होता ही है। महारानी ने उसका नाम बतलाने में ढाल-मटोल करने की चेष्टा की, किन्तु वसुमती ने उसका नाम मालविका बतला दिया। इस प्रकार मालविका के चित्र का अवलोकन करने के उपरांत राजा के मन में उसे प्रत्यक्ष देखने की आकांक्षा हुई। इधर मालविका जैसी एक अनुपम सुन्दर नवयुवती को राजा के दृष्टिपथ तक पहुँचाने देना रानी की दृष्टि में अवाञ्छनीय था। मालविका संगीत और नृत्यकला में अति कुशल थी। अतः नृत्याचार्य गणदास के आचार्यत्व की परख के लिए राजा ने उनकी कुशल शिष्या मालविका का नृत्य कराया। इस प्रकार मालविका को देखने की राजा की मनोकामना पूर्ण हुई। मालविका की रूपमाधुरी का अपने नेत्रों में पान करने का अवसर उन्हें मिल गया। तब उसके सौंदर्य की प्रशंसा करते हुए उन्होंने विदूषक से कहा :-

चित्रगतायामस्यां कान्तिसिखावशङ्कित्वा मे हृदयम्।

सम्प्रति शिथिलसमाधिं मन्ये येनेयमालिखिता ॥ — (माल० २।२)।

चित्र में अंकित इस मालविका की सुन्दरता देखकर मैं अपने मन में यह समझ रहा था कि यह सचमुच इतनी सुन्दर नहीं होगी। पर इसे प्रत्यक्ष देखकर तो मैं यही सोचने लगा हूँ कि चित्रकार ने ही शिथिलसमाधि होने के कारण ठीक ध्यान से इसका चित्र नहीं बनाया।

मनुष्य जिन कलित रूपों की रचना करने का प्रयास करता है, वे सब अच्छे ही नहीं होते क्योंकि सब समय वह पूर्णतः समाहित चित्त से उनका निर्माण नहीं करता। पूर्ण समाधि के बिना सुन्दर चित्र की रचना नहीं हो सकती, वह शिथिल हो जाती है। राजा अग्निमित्र ने भी यही अनुभव किया। पहले मालविका के चित्र-दर्शन से ही वह मोहित हो गया था। उस समय उसके मन में आशंका थी कि कहीं चित्रकार ने अधिक कान्ति चित्रित न कर दी हो। परन्तु जब उसने साक्षात् मालविका को देखा तो वह चित्र की तुलना में अधिक कान्तिययी दिखलाई दी। तब राजा ने समझा कि जिस चित्रकार ने यह चित्र बनाया था उसकी समाधि शिथिल हो गई थी। किसी कारणवश वह समाधिस्थ नहीं रह सका। कदाचित् रजोगुण के घूर्ण से उसकी दृष्टि धूमिल हो गई हो अथवा तमोगुण के झोंके से उसे स्पष्ट दिखाई ही न दिया हो, कहीं-न-कहीं उसकी समाधि अवश्य शिथिल हो गई थी।

यह प्रसंग विद्वच्चित्र का है जिसमें वास्तविक का तद्वाच्य चित्रण होता है। उन दिनों राजपरिवारों में इस प्रकार के व्यक्ति चित्र बहुत बनाये जाते थे। मालविका का चित्र भी ऐसा ही था। परन्तु राधा ने जब बन्धुकार्य को देखा तो अनुकरण की दृष्टि उनकी समझ में आई। निश्चित-गमाधि होने के कारण ही विश्वकार विद्वच्चित्र ठोक-ठीक नहीं बना सका।

इस नाटक के चतुर्थ अंक में राजा के प्रतिकृति-चित्र (व्यक्ति-चित्र) का वर्णन है। राजा — “शब्दे मे प्रतिकृति निर्दिशति।” — जान पड़ता है कि यह मेरा चित्र दिखला रही है। चित्र को देखकर मालविका राजा को प्रणाम करता है। बकुलावलि मालविका को चित्र में विद्यमान महाराज को दिखलाती है — “सन्देश चित्रगतो भर्ता।” मालविका कहती है — “सखि ! तदा संभ्रमदृष्टे भर्तृ रूपे यथा न चितृष्णास्मि तथाछापि मया भावितोऽचित्पद्मदर्शनो भर्ता।” हे सखी, उस दिन घबराहट में मैं महाराज के सुन्दर रूप को अच्छी तरह नहीं देख सकी थी, आज इस चित्र में उन्हें अच्छी तरह देखकर भी मेरा चित्र भरा नहीं है। फिर, चित्र में महाराज इराकली की ओर प्रेम-परिपूर्ण दृष्टि से देखते हुए अंकित हैं। उसे देखकर मालविका ईर्ष्या करती है — “चित्रमर्तं भर्तारं परमार्यतः संकल्प्यासूयति।” और रूठ जाती है। तभी राजा समीप आकर कहते हैं कि हे कमलनयनी, मुझ इस चित्र में अपने हुए मेरे भावों को देखकर क्यों कृपित हो रही हो “कृपयि कुलनयनये विश्रापितश्रेष्ठया किमेतन्मे।” तुम्हारे सामने असाधारण दाम के रूप में तो मैं प्रत्यक्ष उपस्थित हूँ। इस प्रकार चित्र-दर्शन से अनेक प्रकार के व्यंग्यारिक भाव, विभाव, तथारी भाव, क्रोध, ईर्ष्या आदि उत्पन्न होने के उल्लेख हैं।

विक्रमोर्वशीय :- कालिदास विरचित इस नाटक में विश्वकला का अत्यल्प उल्लेख है। इसके नायक प्रतिष्ठानपुर के राजा महाराज विक्रमादित्य (परुरवा) ने इन्द्रसभा की प्रमुख अप्सरा उर्वशी की केशी नामक दानव से जिस दिन रक्षा की थी उसी दिन उनके मन में उसके प्रति आकर्षिक का भाव उत्पन्न हुआ था और उसे प्राप्त करने के लिए वे अवीर हो उठे। एक दिन अपने प्रासाद के प्रमदवन में बैठे हुए उन्होंने विदूषक से, उर्वशी के विरह में मनबहलाव का उपाय सोचने के लिए कहा। इस पर विदूषक ने सोचकर कहा कि आप विश्वफलक पर उर्वशी का चित्र अंकित कर उसका अवलोकन करते रहिये, — “सत्रमवस्था उर्वश्याः प्रतिकृति विश्वफलकं आकित्यावलोक्य-स्तिष्ठतु।” — (अंक २)। इस पर राजा अपनी असमर्थता प्रगट करते हुए कहते हैं कि उस सुन्दरी का चित्र अंकित करता मेरे लिए संभव नहीं है क्योंकि फलक पर तूलिका चलाना आरम्भ करते हुए नेत्र आंसुओं से अवरुद्ध हो उठते हैं, इससे तूलिका को रख देने के लिए बाध्य होता पड़ता है —

न च सुवचनामालेख्येऽपि प्रियामसमाप्य तं।

मम मननयोद्बुधाव्यत्वं सखे न भविष्यति ॥२॥१०॥

इसी अंक २ में चेटी एक स्थान पर माणवक (विदूषक) की आकृति की तुलना चित्र में अपने हुए वानर से करती है — “अहो आलेख्यवानर इव किमपि मन्त्रयन्मिभूत आर्य माणवकस्तिष्ठति।”

मेघदूत :- कवि शिरोमणि कालिदास के काव्यों में भी चित्रोत्प्रेष तथा चित्रांकन की पर्याप्त सामग्री उपलब्ध है। मेघदूत में विरही मक्ष अपनी प्रणय-कृपिता प्रिया का चित्र शिला पर बनाता है। यक्ष ने अपनी प्रिया के पास जो सदेश भेजा था उसमें एक स्थान पर उसने कहा है कि — “हे प्रिये ! जब मैं शिलापट्ट पर मेरे से तुम्हारी छठी हुई आकृति का चित्र अंकित करके अपने आपको तुम्हारे चरणों पर गिरा बिथित करना चाहता हूँ तब तक उमड़ते हुए आंसुओं की धारा मेरी दृष्टि को आच्छादित कर लेती है। क्रूर विधाता उस चित्र में भी हमारा काल्पनिक संयोग नहीं सहन कर सकता।” —

त्वामालिख्य प्रणयकुपितां घातुरागीः शिलायां ।
आत्मानं ते चरणपतितं यावद्विच्छामि कर्तुम् ॥
अस्वेस्ताबन्धुहृदयचित्तैर्दुष्टिरालुप्यते मे ।
ऋरस्तस्मिन्नपि न सहते सगमं नो कृतान्तः ॥उत्तरमेघ, ४२॥

मेघदूत के इस प्रसंग में चित्रकला के सात्विक और राजसिक भाव का अति कमनीय चित्र कालिदास ने प्रस्तुत किया है। चित्र बनाने की स्थिति में उसका चित्त पूर्ण सत्त्वस्थ रहता है परन्तु चित्र देखकर वह राजस भाव से अभिभूत हो जाता है और उसके नेत्रों से अश्रुधारा प्रवाहित होने लगती है। उपर्युक्त श्लोक से सर्वथा मिलता-जुलता श्लोक योगवासिष्ठ “महारामायण” के मेघदूत-वर्णन में भी है, यथा -

चित्ततूलिकया व्योम्नि लिखित्वाऽऽलिङ्गिता सती ।

न जाने कौयुर्नैवंतः पयोद दयिता गता ॥६३०।११९।६॥

मैंने अपनी प्रिया को हृदयाकाश में चित्ररूपी लेखनी से लिखकर जो आलिंगन किया तो हे मेघ ! वह वह तत्क्षण न जाने कहाँ चली गई ।

कालिदास के मेघदूत में यक्ष अपना संदेश मेघ से कहता है कि उसकी प्रियतमा विरह में क्षीण मेरी आकृति का अपने अनुमानों के आधार पर भाव-चित्र बनाती होगी -

मत्सादृश्यं विरहृतमु वा भावगम्यं लिखन्ती ॥२।२२॥

इस दृष्टांत पर आधारित एक चित्र अजंता, गुफा २ (याजदानी, भाग २, फलक ४७ (ई)) में भी है जो वहाँ छत के पैनल में बना है। इसमें यक्ष द्वारा मेघ को संदेश कहते हुए भावपूर्ण मुद्रा में अंकित किया गया है (चित्र-४)। यहाँ भावगम्य का तात्पर्य यह है कि यक्षिणी अपने बिलछुड़े हुए पति का स्मृति-चित्र ही नहीं बना रही थी वरन् उसकी अन्तर्द्वैति की पहुँच “दुःख,” उसके अन्तर्नयन की दृष्टि, कल्पना की उड़ान यक्ष की वियोगजनित मानसिक और शारीरिक दशा तक थी और उसे भी वह अंकित कर रही थी। यहाँ पर स्मृति-चित्र और भाव-चित्र के भेद को भली-भाँति समझ लेना चाहिये। भाव-चित्र में चित्रकार अपनी कृति में अपनी भावुकता का समावेश करने के लिए प्रयत्नशील होता है और स्मृति-चित्र में चित्रकार अपनी स्मृति को अपनी रचना द्वारा प्रस्तुत करने का प्रयास करता है। मानसीत्कास में भी भावचित्र के लिए कहा है -

अंगारादिरसो यत्र दर्शनादेव गम्यते ॥९४१॥

भावचित्रं तदाख्यात चित्रकीतुककारकम् ।

उत्तरमेघ में कालिदास अलकापुरी के महल में बने चित्रों की तुलना इन्द्रधनुष से करते हैं - विद्युत्स्वन्तं ललितवनिताः सेन्द्रचार्यं सचित्राः ॥२।१॥ प्रासाद का अन्तःपुर चित्र से विभूषित था। इसमें इन्द्रधनुष की भाँति विविध रंग स्पष्ट दिखलाई देते थे। चित्रों में विभक्त रंगों की परम्परा अकबरकालीन चित्रों तथा आरंभिक राजस्थानी चित्रों तक बहुत पाई जाती है। इन्हीं की अनुकृति पर बनाये जाने वाले बनारस के भित्तिचित्रों में भी यही परंपरा प्रचलित है।

उत्तरमेघ में वर्णन है—

नेत्रा नीताः सततगतिना यद्विमानाप्रभूमी-

रातेस्त्वामां नवजलकर्णदोषमुत्पाद्य सद्यः ॥२।६॥

अलकापुरी के सनखण्डे महलों की कच्ची अटारी से मेघ पुनकर जल-रंगों से बने भित्तिचित्रों को खराब कर देते हैं। जल-रंगों से बने चित्रों पर जल-कण पड़ जाने से वे मलिन हो जाते हैं। यह इसमें बड़ा दोष है।

इसी में आगे वर्णन है— द्वारोपासतेलिखितवपुषो शंखपद्मौ च दृष्ट्वा - (२:१७)। अलका में यक्षिणी के गृह-द्वार के शाखा-स्तम्भों पर शंख और पद्म निधियों की आकृतियाँ अंकित थीं। शंख और पद्म प्रतीकों का गृह में अंकन शुभ माना जाता था। अजंता, गुफा १७, (श्रिफिय फलक १४३) में रत्नम्भ पर उर्वेत कमल के ऊपर शंख चित्रित हैं जो गुप्तकाल में बहुत प्रचलित था (चित्र-५)। सेनकालीन दिगम्बर मूर्तियों में उनके आसुत्र शंख-पद्म का मानवीकरण करके शंखपुरुष और पद्मपुरुष के रूप में विशेषतः उत्कीर्ण किया गया है।

अजंता, गुफा १ (याजदानी, भाग २, फलक ४७) में छत पर एक आलेखन जगदुकोण में है। इसमें उड़ने को उद्यत दो हंस ऊपर गढ़ने उठाये अलंकृत कमलनाल के अग्रभाग को पकड़े हुए हैं। यह चित्रण मेघदूत के निम्न वर्णन से सर्वथा मिल रहा है—

आकंलासाद्विस्तकिसलयकलेवपाथेयवन्तः।

सम्पत्स्यन्ते नभसि भवतो राजहंसाः महायाः ॥११११॥

पूर्व मेघ में उल्लिखित— “रेखां द्रव्यस्फुपलविषये विन्ध्यपाथे द्विशीर्षा, भक्तिच्छेदैरिष्य विरचितां भूमिमद्भोगजस्य ॥११११॥— श्लोक में विन्ध्यपर्वत के ढलाते में ऊँचे-नीचे ढोंकों पर बिलारी हुई गर्भवा गदो की उपमा साधो के शरीर पर किये गये भाँति-भाँति के भक्तिच्छेदों (पत्रालेखन) से दी गई है। यह पत्रालेखन हार्दयों (पशुओं), मनुष्यों के शरीर पर लताओं आदि के अंकन से किया जाता था। इस प्रकार संपूर्ण मेघदूत का अध्ययन एवं अवलोकन करने से वह एक चित्रपट के समान प्रतीत होता है।

रघुवंश :- कालिदास ने वर्णन किया है कि मरत्य तथा प्रियवक्ता अज ने अपनी प्रियतमा इन्दुमती के चित्रादि को देखकर और स्वप्न में उसके क्षणिक समागम का सुख उठाते हुए किसी प्रकार आठ वर्ष का समय व्यतीत किया—

सादृश्यप्रतिकृतिदर्शनैः प्रियाया स्वप्नेषु अणिकसमागमोत्सवैश्च ॥८१२॥

इसमें “सादृश्यप्रतिकृति” कहा गया है, जिसका अर्थ मल्लिनाथ ने इस प्रकार किया है— “यस्तवन्तरगतमाकार-साम्यं— अर्थात् वस्तु के अन्तर्गत आकार का साम्य, तथा प्रतिकृति अर्थात् व्यक्ति-चित्र अथवा अनुकृति। सादृश्यप्रतिकृति अर्थात् सादृश्ययुक्त व्यक्ति-चित्र (प्रोट्रेट) स्कन्दगुप्त (४५४ ई०) के जूनागढ़ भिलालेख में भी प्रतिकृति शब्द आया है—

नरपति भुजगानाम् मानवर्षोत्फणानाम्।

प्रतिकृति गरुडाज्ञा निविशी चावकर्ता ॥

“रघुवंश” (१४:१५) में वर्णन है कि वनवास से अयोध्या लौटने पर सौहार्द निधि राम ने अश्वपुरित नेत्रों से, अपने चित्र-मात्र शेष पिता के पूजा-गृह में प्रवेश किया—

“आख्यायमाणो बलिबन्धकेतमाख्यशेषस्य पितुर्विनेशः।”

“आख्यशेषः”— जिसमें उनके पिता महाराज दशरथ का आख्य ही अवशिष्ट था। इससे यह परम्परा प्रतीत होती है कि लोग ज्येष्ठ व्यक्तियों के निधन के उपरान्त उन्हें देखतुल्य मानकर उनके चित्र को अपने पूजाश्रु में

रखते थे। भास के प्रतिमानाटक (अंक ३) से विदित होता है कि देवकुल में पितरो की मूर्तियाँ भी रखी जाती थी। रघुवंश (१६।१६) में उज्जडी अयोध्यापुरी के वर्णन में वहाँ के भित्तिचित्रों का एक दृश्य कालिदास ने प्रस्तुत किया है — ‘चित्रद्विपाः पद्मवनावतीर्णं करेणुभिर्दत्तमृणालस्रंगाः ।’ — जिसमें पद्मवन में हथिनियाँ हाथियों को मृणाल तोड़ कर दे रही हैं। यह दृश्य अजन्ता, गुफा १० (पाजदानी, फलक ३०, लेडी हेरिघम, फलक २१) के छद्म ज्ञातक में जल केलि करते हुए हाथियों से अत्यधिक मिलता है। कालिदास इस वर्णन में भित्तिचित्रों की सजीवता और अत्यधिक सादृश्य को दिखलाने के लिए कहते हैं कि सिंह उन पर नखों से प्रहार कर रहे हैं। सिंहों को वह भित्तिचित्र सजीव होने का भ्रम हो गया है।

राजप्रासाद के स्तम्भ आदि पर जो पुतलियाँ बनी रहती थीं वे रंगी भी जाती थीं। रघुवंश में वर्णन है —

स्तम्भेषु योषितप्रतियातनानामुत्क्रान्तवर्णक्रमधूसराणाम् ।

स्तनोत्तरीयाणि भवन्ति सङ्गान्निर्भोकपट्टाः फणिभिर्विमुक्ता ॥१३।१७॥

त्यक्त, उज्जडी हुई अयोध्यानगरी की स्तम्भपुतलिकाओं के स्थान स्थान से रंग छूट गये थे और वे मलिनवर्ण की हो गई थी। उन स्तम्भों में लिपटे हुए सर्पों ने जो केंचुल छोड़ा था वही उन मूर्तियों के स्तनों के वस्त्र हो गये थे। अजन्ता में भी बहुत से स्तम्भों पर ऐसी पुतलिकाओं की चित्रकारी की हुई है (चित्र-६)।

रघुवंश (१८।५३) से ज्ञात होता है कि उस समय राजकुमारों का हृदय जीतने के लिए दूतियों द्वारा सुन्दरियों का व्यक्ति-चित्र भेजा जाता था — “प्रतिकृति रचनाभ्यो वृत्तिसंश्लेषाभ्यः ।” उस समय बधू को “हंसचिह्नित-दुकूल” — हंसाकृति से चित्रित वस्त्र पहनाया जाता था (रघु० १७।२५; कुमार० ५।६७ — “बधूदुकूल कलहसलक्षणम्”)। अजन्ता, गुफा १ (ग्रिफिथ, फलक १३) में भी हंसचिह्नित दुकूल पहने हुए स्त्री का अंकन है।

कुमारसम्भव :— कालिदास की सौंदर्यप्रियता एवं आनन्दी प्रकृति का परिचय इसमें अनेक स्थानों पर मिलता है। उन्होंने ब्रह्मा को श्रेष्ठ कलाकार के रूप में देखा है और उसकी कला-रचना की प्रक्रिया के बहाने उन्होंने श्रेष्ठ मानव-कलाकार के गुणों का उल्लेख किया है। वे मानव कलाकार के उपकरणों को विधाता के उपकरणों के साथ नि.संकोच रखते हैं। वे कहते हैं —

उन्मीलितं तूलिकयेव चित्रं सूर्याशुभिर्भिन्नमिवारविन्दम् ।

बभूव तस्याश्चतुरस्त्रशोभि वपुर्विभक्तं नवयौवनेन ॥१।३२॥

जिस प्रकार कुशल कलाकार की तूलिका द्वारा ठीक-ठीक रंग भरने से चित्र का सौन्दर्य प्रस्फुटित होकर निखर जाता है तथा सूर्य की किरणों से कमल रूप-वर्ण और गंध से विकसित हो जाता है, वैसे ही पार्वती का चतुरस्त्र शरीर भी नवयौवन के आगमन से निखर उठा। उनके अंग-प्रत्यंगों में ऊँचाई-नीचाई के लक्षण स्पष्ट प्रकट हो गए।

“उन्मीलन” अर्थात् खुलाई (आउट लाइन), चित्रकला का पारिभाषिक शब्द है। मूर्ति में जैसे नयनोन्मीलन (दे० मानसार) करते हैं वैसे ही चित्र में “चित्रोन्मीलन” — विभास करते हैं। यह तूलिका से बहुत ही सुकोमलता एवं सावधानी से किया जाता है।

“वपुर्विभक्तम्” में विभक्त अर्थात् बाँटना, जैसे रंग इत्यादि; यह शब्द अभी भी प्रचलित है। नवयौवन ने

चतुरस्र, समविभक्तांग शरीर को निम्नोन्नत करके विभक्त बना दिया, उन्मीलन या उभार ला दिया; चतुर चित्रकार की कुशल तूलिका का यही कौशल है। चित्रकला के उपादान और तूलिका, रंग आदि उपकरण इन दोनों के लिए माध्यम (मीडियम) शब्द का प्रयोग करते हैं। कलाकृति के निर्माण में माध्यम की प्रकृति की जानकारी और तदनु-कूल विधान बहुत आवश्यक है।

इसके श्लोक (५।५८) में उल्लेख है कि अपने हाथ से बनाये हुए शिवजी के चित्र को ही पार्वती, नींद में वास्तविक शिवजी समझ कर उपालम्भ देने लगीं —

“इति स्वहस्तोल्लिखितश्चमुग्धया रहस्युपालम्भ्यत चन्द्रशेखरः ॥”

पार्वती भी चित्रकला जानती थी तभी उन्होंने शिवजी का व्यक्तिचित्र अपने हाथ में अंकित किया था। संभवतः यह स्मृति-चित्र रहा होगा।

इसके (८।४५) — रक्तपीतकपिशा...वर्तिकाभिरिव साधुनगिडिताः ॥ — में उपमित है कि संझ्या ने बादल रूपी चित्रपट को वर्तिका से अच्छी तरह लाल, पीले और भूरे रंगों में रंग दिया। जो वर्तिका, मूलरंग तथा मिश्रित रंगों के प्रचलन पर प्रकाश डालते हैं।

शिशुपालवध : — माघ (७वीं शती का उत्तरार्द्ध) ने इसके तृतीय सर्ग में भित्तिचित्र के विधि-विधान के संबंध में एक महत्वपूर्ण बात बतलाई है कि अत्यधिक चिकने तल या भित्ति पर चित्र नहीं बनाया जा सकता —

यस्यामतिश्लक्ष्णतया गृहेषु विधातुमालेख्यमशक्नुवन्तः ।

चक्रयुवानः प्रतिबिम्बिताङ्गाः सज्जोवचिषा इव रत्नभित्तोः ॥३।८६॥

द्वारकापुरी में महलों की अत्यन्त चिकनी भित्ति होने के कारण युवा चित्रकार उस पर चित्र-रचना करने में असमर्थ हो गये, किन्तु दर्पण के समान रत्नभित्ति पर उन चित्रकारों का प्रतिबिम्ब पढ़ने से छद्म भित्ति सजीव चित्रों के समान हो गई।

आलेख्य कर्म में भित्ति की तैयारी में भित्ति को रुख होना चाहिये, यह माघ की ज्ञात था। इनके परवर्ती काल के अधिकांश कवि चित्रकला से अनुभवहीन होते गये। इसके अपवाद बाण और भवभूति थे। बाण ने अनुभूति से चित्र, वर्तिका, रंगादि का वर्णन किया है तथा भवभूति के चित्रवीथी-वर्णन से ज्ञात होता है कि उन्होंने चित्र देखे होंगे। किन्तु माघ को तो यहाँ चित्र का वर्णन करना अपेक्षित नहीं था, उनका उद्देश्य तो चिकनाई का वर्णन करना था। “प्रतिबिम्बित चित्र” (आभास चित्र) — ये दो प्रकार के होते थे — (१) व्यक्ति-चित्र, जिसमें “वर्षावे प्रतिबिम्बवत् सादृश्य” होता था तथा (२) किसी भी चित्र-विषय का संयोजन (सब्जेक्ट पेंटिंग) होता था। इसे “प्रकीर्णक चित्र” (अनेक स्फुट वस्तुओं के संग्रह से बना चित्र-संयोजन) भी कहा जा सकता है।

इसके (३।५०) — “विचित्रैरपि वा सचित्रैर्गृहैः” :- में विचित्र का अर्थ चित्र-विहीन है और ‘सचित्र’ का अर्थ चित्र-युक्त है। इसमें (३।५१) वर्णन है — “चिर्कसया कृत्रिम पत्रिपद्भतः कपोतपालीषु निकेतमानाम्” । — द्वारका के भवन में कपोतो के रहने के लिए कृत्रिम कपोतपाली (कपवाली) उत्कीर्ण थी। इस प्रकार के कान्ति-युक्त मागल्प विहग (पक्षियों के) चित्र गुप्तकाल के अन्त में विशेष रूप से बने, जिसका एक उदाहरण अजंठा, गुफा १५ (याज-दानी, फलक ४५ (बी)) में बाहरी द्वार पर बने शिल्प में देखा जा सकता है। इसी परम्परा में विभिन्न पक्षी-समूह

का अंकन मध्यकाल में अधिक हुआ है। १६वीं शती में बने दक्षिण भारत के विजयनगर में स्थित वरदराज मंदिर (काचीपुरम्) में सत्य की भ्रांति उत्पन्न करने वाले कबूतर को पकड़ते हुए बिल्ली का अंकन छत पर बने शिल्प में किया गया है।

इसके (४।३८) — “तुरङ्गववत्रश्चुम्बन्तं मुखमिह किन्नर प्रियायाः” — में अश्वमुखी किन्नर - मिथुन द्वारा प्रिया किन्नरी के मुख - चुम्बन का वर्णन है। अश्वमुखी किन्नरी का चित्रण अजन्ता, गुफा १७ (ग्रिफिथ, फलक १४२) में है। किन्नर-मिथुन का एक दूसरा रूप भी अजन्ता, गुफा १ (ग्रिफिथ, टेक्स्ट पृ० ११, फिगर १९) तथा गुफा १७ (ग्रिफिथ, फलक ६०) में चित्रित है, जिसमें उनका ऊर्ध्वभाग मनुष्य के समान और अधोभाग पक्षियों के समान है तथा वे मजीरा एवं सरोद बजाते अंकित हैं (चित्र ७)।

इसके श्लोक (४।५३) में — “अभित्तिचित्रकर्म” कहा गया है। वस्तुतः अभित्ति अर्थात् बिना आधार के कोई चित्र नहीं बनाया जा सकता। संभवतः यहाँ हृदय-पटल पर मानस-कल्पना द्वारा स्मृति-चित्र अंकित करने के उद्देश्य से माघ ने ऐसा वर्णन किया है।

इन्द्रप्रस्थ में श्रीकृष्ण का आगमन होने पर उनको देखने की इच्छा से स्वर्ण - निर्मित महलों के गवाक्षों में चन्द्रमुखी रमणियों का मुख शोभने लगा —

अधिरुक्ममन्दिरगवाक्षमुल्लसत्सुदृशो रराज मुरजिद्दृक्षया।

वदनारविन्दमुबयाद्रिकन्दराविवरोदरस्थितमिवेन्दुमण्डलम् ॥ १३।३५ ॥

इस प्रकार गवाक्ष में से झाकते हुए स्त्री-पुरुषों का अंकन मथुरा की शुग-कुषाण कालीन मूर्तियों में तथा अजन्ता चित्रों में बहुत सुंदर है (अजन्ता, गुफा १७, ग्रिफिथ, फलक ५८)।

मुद्राराक्षसः— विशाखदत्तकृत (७वीं शती) इस नाटक के प्रथम अंक में नन्दराज के मंत्री राक्षस के रात-दिन जागते रहकर मन में बिना भित्ति के काल्पनिक चित्र बनाने का उल्लेख है —

चिन्तावेशसमाकुलेन मनसा रात्रिदिवं जाग्रतः।

सैवेयं मम चित्रकर्मरचना भित्ति बिना वर्तते ॥

इसमें चन्द्रगुप्त के मंत्री चाणक्य द्वारा यमराज का चित्र “यमपट्ट” (चित्र ८) लेकर घर-घर भेजे गये गुप्तचरों का उल्लेख है। उस समय जीवन की अस्थिरता और यमराज का त्रास दिखाने के लिए कृतान्त (कार्तान्तिक - अर्थशास्त्र में) अर्थात् यमराज की आकृति वाले गुप्तचर यमपुरी के त्रास के अनेक चित्र अंकित यमपट्ट दिखाकर अपनी जीविका चलाते थे और गा-गाकर लोगों को यमराज की भक्ति करने का उपदेश देते थे — “चरःयावदिदं गृहं प्रविश्य यमपटं दर्शयन् गीतानि गायामि। तस्माद्देहि मे प्रवेशं यावत्तवोपाध्यायस्य यमपटं प्रसार्य धर्ममुपदिशामि। — संयोगवशा अजन्ता की १७वीं गुफा में इस प्रसंग का एक चित्र भी है। इसमें मोटे तनन क्षपणकों (बौद्ध या जैन सन्यासी) का एक दल चला जाता अंकित है। उनमें से हरे रंग का एक क्षपणक इतना मोटा है कि वह दूसरों के कंधे का सहारा लेकर चल रहा है। इसी मंडली में एक व्यक्ति के हाथ में एक लंबी लक्ष्मी में चित्रपट लटक रहा है जिसपर मानवा-कृति अंकित है (अजन्ता, गुफा १७, याजदात्री, फलक ४३ बी)। इसे विद्वानों ने यमराज का यमपट्ट माना है। बाण ने हर्षचरित में भी “यमपट्टिक” का वर्णन किया है। मुद्राराक्षस में ऐसे यमपट्टचर की नियुक्ति चाणक्य ने लोगों की गतिविधियों को जानने के लिए तथा राक्षस की मुद्रा (अंगूठी) प्राप्त करने के लिए की थी।

१ — कुमारस्वामी ने भी यमपट्ट पर “पिक्चर शो-मैन” शीर्षक लेख इण्डियन हिस्टोरिकल क्वार्टली, भाग ५, पृ० १८२ से १८७ में लिखा है।

मृच्छकटिक :- शुद्धक (६ठी, ७वीं शती) विर्गचित्र इस नाटक के प्रथम अंक में चित्रकार के रंग से भरे हुए पात्रों का वर्णन है कि विद्रुपक सेकड़ा मल्लका (रंगपात्र, वर्णिका पात्र, रंगदानी) में फिर हुए चित्रकार की भाँति खाद्य पदार्थों में भरे पात्रों को अंगुलियों में छू-छूकर छोट देना था । “मैत्रेयः - मल्लकानपरिभूतश्चित्रकार इवांगुलीभिः स्पृष्ट्वा स्पृष्ट्वापनयामि ।” भास ने भी चाण्दल नाटक में बहुमल्लक से परिभूत चित्रकार का वर्णन इसी से मिलता-जुलता किया है । मल्लकशत कहने से ज्ञान होना है कि उस समय बहुत प्रकार के रंगों का प्रयोग होता था । वाणभट्ट ने भी बहुत से मिश्रित रंगों का वर्णन किया है और उनके लिए “वर्णसंकरा” शब्द प्रयोग किया है । उस समय लोग वर्ण-मिश्रण से बहुत पटु होते थे । जो चित्रकला जितनी उन्नत होती है उसमें उतने अधिक प्रकार के मिश्रित रंगों का प्रयोग होता है ।

मृच्छकटिक के पंचम अंक में चित्रकला के विधि-विधान (तकनीक) पर भी प्रकाश डाला गया है । आश्वलायन कहता है -- एवा च स्फुटितसुधाद्रवानुलेपात्संक्लिप्ता मलिलभरेण चित्रभिनिः ।। ५।५० ।। चित्र बनाने के लिए पलस्तर और सफेदी करके जो भित्ति तैयार की गई है वह तारी होने के कारण अभी नम है ।

“सुधाद्रव” : चूने में बल्लल्प मिला होता था जिसे भित्ति पर लगाकर सूखा देने के, तथाप्यन्त उमें रगड़कर घुटाई द्वारा चिकना करने के उपरांत उस पर चित्रकारी करने में । आज भी कलाकार इस विधि का प्रयोग करते हैं ।

इसके चतुर्थ अंक में, वसन्तसेना, मदनिका को चित्रफलक पर बने आश्वलायन के स्त्रोत्रलिखित चित्र को दिखाती है । -- चेटो :- एवार्थं चित्रफलक निष्पन्नदृष्टिर्मेघनिकया सह किमपि मन्त्रयन्ती तिष्ठति । चित्रपट पर निष्पन्नदृष्टि अर्थात् आँख मड़ाये हुए से देखते हुए यह वसन्तसेना मदनिका के साथ कुछ बातचीत कर रही है । वसन्तसेना कहती है -- चेटि मदनिके ! अपि सुसङ्घोषं चित्राकृतितार्यचाश्वदन्त्य । - मदनिका, चित्र में बनी हुई आर्य आश्वदत्त की यह आकृति क्या मेरे शारीरिक सौंदर्य के सदृश उपयुक्त है ? वसन्तसेना चेटो से उस चित्रफलक को अपनी शय्या पर रखने को कहती है -- इमं तावच्चित्रफलकं वम शयनोपे स्थापयित्वा ... । - इसमें तथा आत्म्यायन के कामसूत्र से ज्ञात होता है कि शयनकक्ष में चित्र-रचना के लिए चित्रफलक या कामपट रखा जाता था ।

वसन्तसेना के सतखड़े महल का वर्णन करते हुए इसमें एक स्थान की भूमि का वर्णन विद्रुपक करता है - वहां की भूमि विविध प्रकार के सुगन्धित गुणों के चढ़ाने में चित्रलिखित-सी लग रही थी -- विविधसुगन्धिकुसुमो-पहारचित्रलिखितभूमिभागस्य । - महल के प्रथम प्रकोष्ठ (द्वार) पर चंद्रमा, शंख, कमल आदि का आलेखन किया जाता था -- अत्रापि प्रथमे प्रकोष्ठे शशिशंखमृणालसंछाया विनिहितचूर्णमुष्टिवाणहुरा । महल में विद्रुपक देखता है कि चतुर वैश्यर्षे तथा वृद्ध विट अनेक रंगों से रंगे हुए चित्रफलक हाथों में लिए इधर-उधर मचोरंजनार्थ एवं मिलाप कराने के लिए घूम रहे हैं -- विविधवर्णिकाविलिप्तचित्रफलकाग्रहस्ता इतस्तनः परिभ्रमन्ति गणिका वृद्धविटाश्च ।

वासवदत्ता :- सुबन्धुकुन (६ठी, ७वीं शती) इस नाटक में वर्णन है - “अथ तामेव प्रियतमा हृदयफलके संकल्पतूलिकया लिखितामिव अवलोकयन्निस्पन्दकरणप्राप्तः कम्पयंत्युत्सुकस्तत्र विरचिते पल्लवशायने सुव्याप ।” कन्दर्पकेतु हृदयस्त्री पट्टिका पर संकल्प रूपी तूलिका से चित्रित उस प्रियतमा को देखते हुए यकस्त्य निर्मित पत्रों की गप्पों पर सो गया । इस प्रकार का वर्णन करने की परम्परा अब गई थी जो इसके बाद के कवियों में भी प्राप्त होती है ।

वासवदत्ता ने स्वप्न में ही भावी पति कन्दर्पकेतु का नाम सुन लिया था। वह उसके ध्यान में निमग्न रहने लगी — “हृदये विलिखितमिव उत्कीर्णमिव...वज्रलेपघटितमिव...कन्दर्पकेतु मन्यमाना ।” — हृदय में चित्र-मा अंकित, वज्रलेप लगा हुआ-मा वह उसे समझ रही थी। सर्वथा इसी में मिलता-जुलता श्लोक मालती-माधव (५।१०) में भी है — “लीनेव प्रतिबिम्बितेव लिखितेव...लगता प्रिया ।” वासवदत्ता कामदेव रूपी चित्रकार द्वारा, चिन्ता रूपीतुलिका से अनुराग रूपी वर्ण से चित्राकन कर रही थी, यह भाव है — सम्मथचित्रकारेण चिन्तातुलिकया-अनुरागवर्णकेन लिपिविषयीकृता इति भावः । वज्रलेप मिश्रण करके गच्चकारी प्रक्रिया की जानी है। तीन प्रकार से वज्रलेप बनाने की विधि “बृहत्सहिता” में दी गई है। वज्रलेप लगी वस्तु शीघ्र नहीं नष्ट होती।

वासवदत्ता अपने विरह-सन्ताप के शमन-हेतु मस्त्रियों से कन्दर्पकेतु का चित्र लिखने को कहती है — चपले चित्रलेखे ! चित्रपटे विलिख चित्तचोरंजनम् । — विरह में दो प्रकार के चित्रोल्लेख संस्कृत साहित्य में मिलते हैं — (१) प्रत्यक्षदर्शन के पूर्व चित्र, (२) प्रत्यक्षदर्शन के पश्चात् चित्र।

मूर्छा के उपरान्त चैतन्य होने पर कन्दर्पकेतु के सौंदर्य को बारंबार मोचती हुई — “दिक्षु विलिखितमिव, ...चित्रपटे पुरो वंशितमिव...व्यतिष्ठत् ।” — दिशाओं में चित्रित, आकाश में उत्कीर्ण, नेत्रों में प्रतिबिम्बित और सामने चित्रपट से प्रदर्शित के समान उस कन्दर्पकेतु को इधर-उधर देखती हुई बैठी रही। — साहित्यदर्पणकार ने कहा है कि काम, क्रोध, भय, उन्माद, सपने आदि के उपद्रव से अमत्य भी सत्य के समान दिखलाई देता है।

इसी में एक स्थान पर हाथी के मस्तक पर प्रहार करने हुए ओजस्वी सिंह के शरीर की गति-विधियों के वर्णन में कहा है — चित्रे चापि न शक्यतेऽपि (वि) लिखितुं सर्वांगसंकोचभाक् । — वस्तुतः कुशल कलाकार इसका चित्रण भी सफलता से कर सकता है।

बाणभट्टकृत गद्यकाव्य

कादम्बरी : — महाकवि बाणभट्ट (७वीं शती) की अमर गद्य कृति कादम्बरी सुललित वर्णों तथा चित्रित वर्णनों से चित्रकला की प्रदर्शनी ही बन गई है। उनकी संपूर्ण कृति के सौष्ठव को संक्षेप में कहा गया है — “बाणोच्चिष्टं जगत्सर्वम्” — अर्थात् संपूर्ण जगत् बाण का उच्छिष्ट (जूठन) है, अथवा वर्णोच्चिष्टं जगत्सर्वम् अर्थात् बाण के रंगों के विस्तृत वर्णन के सामने अन्य कवियों का वर्णन जूठन मात्र है। बाण के कथन “चित्रकर्मसु वर्णसंकराः” (काद०, पृ० १०) का आशय यह है कि चित्र बनाने के लिए रक्त, पीत, हरित, श्वेत और नील - इन पांच मूल रंगों को मिलाकर सहस्रों नये-नये रंग जैसे बाला तर्पिजरा, शुक्रहरित, मरकतहरित, घूमपटल के समान नील, गोरोचनाकपिल, हरितालकपिल, मञ्जिष्ठाराग इत्यादि तैयार किये जाते हैं (पग्निष्ट-घ)। अजना तथा बाध के चित्रों को देखने से, बाण के प्रति कहा गया उपर्युक्त कथन सत्य सिद्ध होता है। गुप्त युग में चित्रकला का विशेष विकास होने से नये-नये रंगों का भी प्रयोग किया गया था।

राजा शूद्रक के चारों ओर रहने वाले राजपुत्र काव्य, नाटक, आख्यान, चित्रकला, संगीत आदि कलाओं में विपुण थे। वे मनोविनोद के लिए कलाओं का अभ्यास करते थे। वहाँ राजा के जिन कला विनोदों का उल्लेख हुआ है वे माति-भाति की गोष्ठियों में हँते थे, जैसे — चित्र-गोष्ठी, काव्य-गोष्ठी, संगीत-गोष्ठी आदि नाना प्रकार की गोष्ठियाँ राजसभाओं की शोभा थीं! इन गोष्ठियों का उल्लेख कामसूत्र में भी है। राजा इन कलावन्तों में सच्ची रुचि लेते थे जिसके फलस्वरूप ललितकलाओं का पोषण और प्रतिपादन होता था। राजा चन्द्रापीड जैसे कुशाग्र ने चित्रकर्म आदि सबैविध नित्यकार्य में तथा समस्त कला-विद्याओं में अत्यन्त निपुणता प्राप्त की थी —

“चन्द्रापीडो...चित्रकर्माणि...सर्वशिल्पेषु...कलाविशेषेषु परं कौशलमवाप ।” (पृ० २३१-२३२) । वैशम्पायन अन्य कलाओं के साथ चित्रकर्म से भी प्रवीण थे । चित्रकला की माधना उस युग में सर्वव्यापक थी । उसम्भूत स्त्री - पुरुष चित्रकर्म सीखते थे ।

बाणभट्ट ने कादम्बरी (पृ० १९) में राजा की शुभ्र घीनी पर मोरोचना से चित्रित हंस-मिथुनों का उल्लेख किया है — “अमृतफेनधवले मोरोचनालिखित - हंसमिथुनसनाथ - पर्यन्तै” तथा हर्षचरित (पृ० १९८) में युद्धक्षेत्र में जाते हुए हर्ष को हंस-मिथुनों से अलंकृत दुपट्टा पहने वर्णित किया है “परिधाय राजहंस - मिथुन - लक्षणसदृशेदुकूले” । इसी प्रकार पालि ग्रंथ “अतगडदसाओ” (पृ० ८९) में राजकुमार गौतम भी हंसचिह्नित दुकूल पहने उल्लिखित हैं । कालिदास ने रघुवंश (१७।२५) तथा कुमारमभव (५।६७) में राजहंसलक्षण दुकूल को वधू को पहनाने का उल्लेख किया है । अजंता, गुफा १, में एक चामरग्राहिणी विग्री छपाई वाला हंस चिह्नित दुकूल पहने हुए अंकित है । इन उल्लेखों तथा चित्रों से परिलक्षित होता है कि गुप्तकाल से ही हंसकृतियों से अलंकृत वस्त्रों को शुभावसरो पर पहनने की प्रथा थी । संभवतः यह अलंकरण अन्यन्त शुभ माना जाता रहा होगा, इसीलिए आजकल भी विहार आदि प्रान्तों में हम या विहिया छपी बादर वधू को ओढ़ाई का प्रचलन है ।

हंसमिथुन अभिप्राय (मॉटिफ) ठप्पे से छपाई द्वारा तथा मोरोचना आदि से हाथ से चित्राकन द्वारा भी बनाया जाता था, ऐसा उपर्युक्त उद्धरणों से प्रतीत होता है । यह परंपरा अभी भी चल रही है । भारत कला भवन में १९वीं शती के उत्तरार्ध में केसर से चित्रित हाथ की बनी एक दुर्लभ मकंद माड़ी है जिसमें हाथी, घोड़े, ऊँट, गाय चिड़िया, तोता, मानवादि के अतिरिक्त छठी, नामकरण संस्कार, ग्रहणाति आदि के चित्र भी अंकित हैं । इस पर एक लेख देवकी अहिवासी का “छवि” भाग १ (पृ० ३९५) में प्रकाशित हुआ है । दक्षिण भारत के मसलीपट्टम् (आंध्र प्रदेश) में “कलमकारी” किये वस्त्रों पर छपाई तथा हाथ से चित्राकन दोनों का एक साथ प्रयोग करके फूल-पत्ती, पशु-पक्षी आदि का अंकन करते हैं । वस्त्रों पर हाथ से (फ्री हैंड) प्रवाह्यमुक्त रेखाओं से बनाये गये चित्र छप्पे वस्त्रों की एक रूपता की अपेक्षा अधिक मनोहर लगते हैं ।

कादम्बरी (पृ० ८७) में वर्णित है कि शिशु चन्द्रापीड का अधर-रुचक रक्त कमल कलिका की भांति रमणीय था । गुप्तकालीन सौंदर्यादर्श की यह एक विशेषता थी जिसमें स्त्री - पुरुषों के अधरोष्ठ को कुछ अधिक नीचे लटकता चित्रों में प्रदर्शित किया गया है, संभवतः अधिक अधर-पात के कारण ये अधर लंबे हो जाते होंगे । अलंकरण में ऐसे निष्काकृति अधर (अशर्फी सारखा होंठ) से सीमाग्यसूचक बेल निकलती चित्रों-मूर्तियों में प्रायः दिखाते हैं । गुप्तकालीन “पद्मप्राभृतक” (पृ० ९) भाग में भी ओष्ठ रुचक शब्द आया है और हरिवंशपुराण (१।४१।३४, ३।३४।४०) में वराह का अधर-रुचक कहा है । हर्षचरित में श्रीवाचार्य के शिष्य के वर्णन में उसका निचला अधर घोंडे के निचले होंठ की भांति लटकता हुआ वर्णित है ।

बाण ने उज्जयिनी-वर्णन में चित्रशालाओं से भरे हुए महाभवनों का अति सजीव चित्र प्रस्तुत किया है । इन सात चौकवाले महाभवनों में धवलग्रह (धौराहर या धरहरा) होता था, जिसके भीतरी आंगन में पटावदार बरामदे को “बीची” कहा जाता था । धवलग्रह कई तलों (तलों) का होता था, जिसके ऊपरी तल्ले में सामने की ओर बीच में “प्रशीवक”, तथा एक ओर “सौध” (खुली छत) एवं दूसरी ओर विशाल कक्ष (मंडप) “वासभवन” (वासग्रह) होता था, सौध केवल रानियों के बैठने-उठने का स्थान था और इसमें चित्रशाला - संगीतशाळा आदि होती थी जिसका उल्लेख हर्षचरित में हर्ष के महल के वर्णन में है । वासभवन का ही एक भाग शयनकक्ष था । वासभवन एवं शयनकक्ष में अति चित्र बनाये जाते थे, इसी से वासभवन का यह स्थान चित्रकालिका या चित्रशाली

(चित्रमारी, चित्रसारी) भी कहलाता था। हिन्दी काव्य “पद्मावत” में भी चित्रसारी का वर्णन है — जहाँ सोने के चित्रमारी। बैठिबारात जानु फुलबारी ॥ २८१० ॥ और “चित्रावलि की है चित्रसारी। बारी माँहि विचित्र सेंबारी ॥ ८१३ ॥ — राजप्रासाद से लगी बाटिका में चित्रशाला होती थी जहाँ विविध अतिथि ठहराये जाते थे। विष्णुधर्मोत्तरपुराण (४३।१२) में घर की, राजवेश्म की तथा देवालय की चित्रशाला का वर्णन है। चित्रशाला के लिए अनेक पर्यायवाची शब्द विभिन्न ग्रन्थों में हैं, जैसे — चित्रसारी, चित्रवीथी, चित्रवत्सल्य (रघु० १४।२५), चित्रशालिका (तिलक०), अभिलिखितवीथिका (उत्तरराम०) आदि। नारदशिल्प (अ० ७१) में चित्रशाला के लिए कहा है—“वास्तुनायस्य वै तुष्टये” — वास्तु-पुरुष के शमन के लिए चित्रशाला बनाई जाती थी। चित्रशाला-निर्माण का प्रयोजन सौंदर्य वृद्धि, मनोरंजन के अतिरिक्त वास्तु शांति भी है जो अति महत्वपूर्ण है।

गृह की चित्रशाला पति-पत्नी के एकांत मिलन का स्थल होता था। उसकी भित्तियों पर नाना भाति के चित्र बनाये जाते थे। देवता, अमुर, सिद्ध, गन्धर्व, विद्याधर, महोरग इन देव योनियों की अनेक कथाएँ इन चित्रों में आलिखित की जाती थी — ‘सुरासुरसिद्धगन्धर्वविद्याधरोरगाध्यासिताभिश्चित्रशालाभिः’ (पृ० १५४)। इन सभी का चित्रण अजंता की गुफाओं में मिलता है। सिद्ध आकाशचारी और वीणाधारी गायक होते हैं। गन्धर्व दिव्यगायक, विद्याधर हाथ में फूल-माला लिए, नागराजों के सिर पर तीन या पाँच फण होते हैं और उनका ऊर्ध्वभाग मानव का तथा अधोभाग नाग का होता है। पृथ्वी और आकाश के मध्य जितना जगत् है वह सब इन चित्रशाला चित्रों का विषय था। इन्हे उज्जयिनी वर्णन में दर्शितविश्वरूपा कहा गया है — ‘दर्शितविश्वरूपेव चित्रभित्तिभिः’। चित्रों के विषय में इतने कम शब्दों में शायद ही कहीं इससे अधिक कहा गया हो।

कादम्बरी के श्रीमण्डप की भित्तियों पर भी चित्र लिखे हुए थे। कौमारवस्था में कादम्बरी के लिए कुमारी — अन्तःपुर नामक भवन अलग बना था। उसमें एक श्रीमण्डप और दूसरा शयनकक्ष था। श्रीमण्डप बाहर का भाग और शयनकक्ष भीतर का भाग था। उसके श्रीमण्डप में अधोमुख विद्याधरो का अंकन था — ‘श्रीमण्डप-मध्योत्कीर्ण अधोमुखविद्याधरलोक’ — (काद०, पृ० १८६)। श्रीमण्डप में संपुजित नाना आकृतियों और दृश्यों को देखकर विदित होता था मानो तीनों भुवन ही उसे देखने के कुतूहल से एकत्र हो गये थे — ‘चित्रकर्मच्छलेनावलोकन-कुतूहलसम्पुञ्जितेन त्रिभुवनेन’। — यह वाक्य गुप्तकालीन भित्तिचित्रों का संक्षिप्त सूत्र है। उस युग में चित्रों का कितना प्रचार था, अजन्ता के भित्तिचित्र उसके साक्षी हैं। वस्तुतः राजाओं या धनिकों के महाभवन और चित्रशालिका शब्द पर्याय बन गये थे। इसलिए बाण ने पहले चित्रशाला शब्द से ही घरों का संकेत किया है— ‘चित्रशाला गृहाणि’। यद्यपि बाद में उन्हे महाभवन भी कहा है।

तारापीड के धवलगृह की चित्रशालिकाओं में जो भित्तिचित्र थे उनमें मानो सारी त्रिलोकी ही अंकित कर दी गई थी—‘चित्रलेखादर्शितविचित्रसकलत्रिभुवनाकाराम्’। जैसे उषा-अनिरुद्ध के समागम में उसकी मखी चित्रलेखा ने समस्त त्रिभुवन के युवकों की आकृति का चित्रांकन करके उषा को दिखाया था।

बाण ने अञ्जोद सरोवर के तट का वर्णन किया है — आलेख्यगृहैरिव बहुवर्णचित्रपत्रशकुनिशतसंशो-भित्तः — उस सरोवर के चारों ओर मणिलताओं की बाड़े रंग-बिरंगे पक्षों वाले चित्रित-पक्षियों से युक्त थी, वे ऐसी प्रतीत होती थीं मानों अनेक वर्णों के चित्र, पत्रलता और सहस्रो पक्षियों से सुशोभित चित्रशालायें हो। उस समय भी रंग-बिरंगे पक्षियों के चित्र बनाये जाते थे। किन्तु अजन्ता में पशु-पक्षियों का स्वतंत्र चित्रण न करके उनका विविध अलंकरणों एवं दृश्यों में अंकन किया गया है।

वासभवन में राजा तारापीड ने रानी विलासवती का गोरोचना में चित्रित भवित इवेन दुःकुल अथ पड़ने हुए देखा। उस समय गोरोचना, केसर आदि में वस्त्रों का चित्रित किया जाता था, वासभवन की भित्तियां नवीन रंगों से मांगल्य चित्रों के आलेखन में उज्ज्वल और मनोहर दिखाई दे रही थीं। प्रत्यक्षलिखितमंगल्यालेखयोवज्ज-लितभित्तिभागमनोहराणि । -- पलंग के चारों ओर रक्षा के लिए भभून में शृंगार रचना युक्त पत्रकलाओं के अलंकरण लिये गये थे 'सूतिलिखितपत्रकलाकृतक्षपरिक्षेपम्'। इन पत्रकला अलंकरणों में प्रायः कमल, कुमुदिनी पुष्प-पत्रों से पूरी बेल बनाई जाती थी 'कुमुदबलावलीभिः पर्यस्तलिखितपत्रकलावनतुरमुक्ताशिल्पपट्टम्'। -- फूल-पत्तों के लतावल्लीरयुक्त अलंकरणों के लिए गुप्तकाल का पारिभाषिक शब्द पत्रकला पत्रावली, पत्रागुलि, पत्रभंगर-चना, पत्रच्छेद्य आदि था। गुप्तकाल में यह अलंकरण बहुतायत में मिलता है। भूमि पर पत्रकला की मजाबद के लिए धातु-पत्र या हाथीदात के पतले पत्र पर महीन छिद्रों में चित्राकन किया जाता था। इस प्रक्रिया में कज्जल की पोटली उस पत्र पर थपकने से नीचे आकृति बन जाती थी जिसे बाद में म्याथी कर दिया जाता था। इन्हें 'पत्रच्छेद्य' कहा जाता था। बाण ने विभिन्न प्रकार की पत्रकलाओं के बहुत से अलंकरणों का उल्लेख भिन्न-भिन्न स्थानों पर किया है। यह मंगल्यालेख लोककला थी।

कादम्बरी में सूतिकाशुह के द्वार के उपर बहुपुत्रों ने बिनी हुई ब्रह्मपुत्रिका नामक देवी की आकृति बनाने का उल्लेख है। इस देवी को हंपंचरित में जातमातृदेवता जी। तिलकभट्टरी में आश्रितिन जातमातृपटलम् - कहा गया है। वहा पर नए चित्रित मातृपट (छडी) की रक्षा में धात्रिभा व्यम्न थीं अभिनवलिखित - मातृपट-पूजाव्यग्रधात्रीजनम्। मातृपट से ताल्पय कपड़े पर रंगों द्वारा मातृका देवी चित्रित पट में है।

वासभवन के शिरोभाग में कामदेव की मूर्ति ने अश्विन कामदेवपट रखा जाना था वासभवने में शिरोभागनिहितः कामदेवपटः पाठनीयः। यह एक परम्परा थी। कामसूत्र तथा रत्नावली नाटिका में भी वासभवन में कामदेव पट रखने का उल्लेख है। इसी प्रकार 'उभयतश्च द्वारपक्षयोः ... पुरंघ्रिवर्णेण समधिष्ठितम्' -- में द्वार के दोनों ओर सूर्य, चन्द्र, स्वस्तिक, पष्ठीदेवी इत्यादि शुभ प्रतीकों तथा लोक कलाओं को बनाने का उल्लेख है।

हिमशूह में कूप की जगलीपीठ पर मृतहूली गजकारी में बने कामपीठ, जिन पर कामग्रीहाओं के दूध सुधापक (स्टको, गजकारी) में बने होते थे। जटान्वि (७वीं शती) कृत वरागचरित (२२।६०) में 'कामलता अलंकरण' का उल्लेख है, जिसका अभिप्राय कामासक्त मिथुन मूर्तियों से युक्त लता के अलंकरण में था। गुप्तकालीन मंदिरों के द्वार के अलंकरणों में इस प्रकार की कामलताओं का अकन प्रायः मिलता है।

कादम्बरी में चक्रवाकमिथुन को भित्तिचित्र में बनाने का उल्लेख है -- चित्रभित्ति बिलिखितानि चक्रवाक-मिथुनानि । -- किन्तु यह चक्रवाक-मिथुन न तो भित्ति चित्रों में मिला है और न तो मूर्तियों में ही। १८ वीं शती में पहाड़ी शैली के कुछ चित्रों में प्रेमीयुगल मानवों के निकट चक्रवाक-मिथुनों का अंकन मिलता है। कादंबरी में वर्णन है कि अच्छोद सरोवर में स्नान करने के लिए आई हुई पार्वती ने तटवर्ती शिलातल पर भूंगरिटी (जिस के द्वारपाल) को अंकित किया था। -- 'तटशिलातलेषु बिलिखितानि सभूंगरिटीति ।' आज भी मंदिरों के बाह्य द्वार के दोनों ओर द्वारपालों का अंकन करने की प्रथा है।

बाण ने आलेख्य के उपकरणों का भी उल्लेख किया है -- वर्णसुधाकूर्चकैरिव करैर्धवलितवशाधानुसे ध्वजमसि; इन्दुकरकूर्चकैरिवाधालिताम् -- कूर्चक अर्थात् कुंची, जो कूच कर बनायी जाए। मानसोल्लास तथा शिल्परत्ने में कूर्चक से सुधालेप लगाने का वर्णन है। कूचे से दीवार की पुताई के लिए आज भी ऐसी ही कुंची का प्रयोग होता है। भद्रापीड के योवनारम्भ का वर्णन करते हुए राजा तारापीड कहते हैं -- 'वसतत्प वीचनारम्भः

सूत्रपातरेखा — पुत्र चन्द्रापीड की यौवन रोमराजि (नाभि प्रदेश में ऊपर तथा नीचे उठी रोमों की खड़ी रेखा) सूत्रपात रेखा के समान थी। सूत्रपात रेखा सूत फटकार कर भित्ति या भूमि पर डाली गई रेखा, जैसे ब्रह्मसूत्र, पक्षसूत्र और बहिः सूत्र रेखा। महाश्वेता ने पुण्डरीक का प्रथम दर्शन जब किया था उस प्रसंग में उसकी उदर की सूक्ष्म रोमावली का वर्णन किया है — अंजनरजोलेखाश्यामलातनीयसी रोमराजिम् — अर्थात् रोमावली अंजनरज या काजल की पतली रेखा की तरह श्यामल थी। 'रूपालेख्योन्मीलनकालांजनवर्तिका' रूप-चित्र का उन्मीलन करने वाली काले काजल की वर्तिका। यहां रूपालेख्य का तात्पर्य प्रतिकृतिचित्र या सादृश्यचित्र से है। प्रतिकृतिचित्र की आकारजनिका रेखा या आकार निर्धारिणी रेखा हों उस चित्र का उन्मीलन करती है। यह रेखा धातुराग अर्थात् गेरु अथवा काले रंग की बत्ती (चारकोल, क्रैआन) से बनाई जाती थी जिसे यहां कालांजनवर्तिका कहा है। यह वर्तिका इमली की लकड़ी को जलाकर बनाये गये कोयले की होती है। वर्तिका के लिए तूलिका शब्द भी रूढ़ हो गया था। उन्मीलन अर्थात् चित्र की खुलाई अथवा आकारजनिका रेखा (आउट लाइन) द्वारा खुलाई। "प्रातश्च तदुन्मीलितं चित्रमिव चन्द्रापीडशरीरमवलोक्य" — यह उक्ति कालिदास के समय में प्रचलित हो गयी थी।

कादम्बरी की कामदशा में अश्रु, स्वेद, रोमाचादि का वर्णन भी कालिदास की परंपरा में ही बाण ने किया है। कादम्बरी ने चन्द्रापीड का अपने मन में कल्पना से चित्र बनाया, तूलिका से नहीं, क्योंकि अगुलियों के स्वेदजल से उसके भीग जाने का भय था। बाण ने चित्रलिखित आदि उत्प्रेक्षाओं का भी प्रयोग किया है — चित्रलिखितमिव, उत्कीर्णमिव।

'आलिखित चित्रफलके भूमिपालप्रतिबिम्बम्' — मभामण्डप में मनोविनोद के लिए कोई सामान चित्रफलक पर महाराज तारापीड का सादृश्य या प्रतिबिम्ब चित्र भी अंकित कर रहे थे। तारापीड ने चन्द्रापीड के लिए बैभवा-शाली कुमार-भवन बनवाया था जो राजकुल का प्रतिबिम्ब (प्रतिच्छंदक या प्रतिमूर्ति) कहा गया है — प्रतिच्छंदकमिव राजकुलस्य। बाण ने तीनों प्रकार के चित्राधारों पर चित्र बनाये जाने का उल्लेख किया है — चित्रभित्ति, चित्रपट और चित्रफलक।

उत्कृष्ट चित्रकार की हस्तधृत चित्रतूलिका (वर्तिका) जिस प्रकार सभी का चित्र अंकित करती है, उसी प्रकार युवकों की चित्तवृत्ति भी उत्तेजना-निपुण कामदेव के द्वारा आक्रान्त होकर सब कुछ अंकित करती है — निपुणमन्मथ-गृहीता चित्रवर्तिकेव तरुणचित्तवृत्तिर्न किञ्चिन्नालिखति।

विद्याध्ययन करके लौटे हुए चन्द्रापीड के यथोचित सम्मान में एक राजछत्र लगाया गया था। उस छत्र के ऊपर केमरी मिह का चिन्ह बना था और किनारे पर बड़े मोतियों के जाल लटक रहे थे। हर्षचरित में भी ऐसे ही राजछत्र का वर्णन है। अजंता में ऐसे अलंकृत राजछत्रों का अंकन अनेक स्थानों पर है।

चन्द्रापीड के दर्शन की लोलुप कोई स्त्री इन्द्रधनुष के समान रंग - विरगीधारियों का एक ही वस्त्र पहने थी। अजंता के चित्रों में ऐसे धारीदार वस्त्रों के बहुत चित्रण है। इन्हें "इन्द्रधनुषाम्बर" कहा जाता था। कोई स्त्री मरकत के गवाक्ष - जालों से बाहर की ओर देख रही थी। पुर-सुन्दरियों के इस प्रकार के वर्णन की साहित्य में एक परिपाटी बन गई थी। ये सब अभिप्राय रूढ़ हो गये थे। चित्रों में तथा विशेषतः कुषाण मूर्तिकला में प्रायः स्त्रियों को गवाक्षों से बाहर देखते अंकित किया गया है।

हर्षचरित : — बाणभट्ट की मित्र-मंडली में श्रीरवर्मा चित्रकार था — "चित्रकृद्दीरवर्मा। हर्षचरित मेराज्यश्री के विवाहोत्सव के अंशमर पर दूसरे देशों में चतुर गिन्पियों के समूह बुलाये जाने का उल्लेख है —

सकलदेशादिश्यमानशिल्पमार्गगमनम् । वहाँ पर उनका फूल चदन वस्त्रादि न आदर-सन्कार किया गया । यहाँ बहुत से चतुर चित्रकार मार्गलिक चित्र अंकित कर रहे थे चतुरचित्रकारचक्रवाललिख्यमान मंगल्यालेख्यम् (पृ० २४४) । वैदिक काल से ही मार्गलिक चिन्ह स्वस्तिक, चक्र, थापा (हस्तक) आदि बनाने की प्रथा चल रही है । वाण ने विभिन्न वस्तुओं पर चित्रकारी करने तथा रंगने, पत्रलता बनाने इत्यादि लोक-कलाओं का भी अतिरमणीय वर्णन किया है - जैसे कलशों पर और कच्ची सरइयों पर पत्रलता की चित्रकारी, वस्त्रों पर वाघनू की रंगई तथा कुटिल क्रम से चित्रकारी इत्यादि - 'बहुविधवर्णकादि चित्रयन्तीभिः...व्याप्तम्' (पृ० २४४), 'बहुविधभक्तिनिर्माणनिपुण . कुंकुम' (पृ० १४३), कुंकुम (रोली) आदि में विविध प्रकार के हस्तक, पत्रालेखनादि किये जा रहे थे ।

भास्करवर्मा द्वारा हर्ष के लिए भेजी गई उपहान्त-ग्रामग्री में चित्रफलकों के चोखे, जिनमें भीतर की ओर चित्र लिखे थे और उसके साथ तूलिका एवं रंग रखने के लिए छोटी अलाबू (लौकी की तूँबी) की कुप्पिया लटक रही थी - अवलम्बमानतूलिकालावुकान् लिखितानालेख्यफलकमपुटान् (पृ० ३८८) ।

यशोवती के वासगृह के दोनों पक्षों पर कामदेव की दोनों पत्नियों रति और प्रीति के चित्र बनाये गये थे - प्रविवेच च द्वारपक्षलिखितरतिप्रीतिवैवर्तनम् (पृ० २५८) । अब यह वासभवन में सोयी थी तब वरुण के भित्तिचित्र में अंकित चामरग्राहिणिया भी चंदर झुकाती थी - सुप्तया चामभवने चित्रभित्तचामरग्राहिण्योऽपि चामराणि चालयांचक्रुः (पृ० २९६) । ये चित्र सजीव एवं गतिशील होने थे । आलेख्यभित्तिपतिभिरप्यप्रणमद्भिः संतप्यमान-चरणौ (पृ० २३२) चित्र में आलिखित गजा, शिव को गिरगता के वाग्मण, मिर गरी पुका रहे थे, यह अनादर देखकर राज्यवर्धन और हर्ष के घैर क्रोध से धरधरात लगे । ये चित्र इतने बयार्थ बने थे कि उन राजाओं ने उसे सत्य मान लिया । लिखितैरिव निश्चलैर्नरपतिभिर्नोयमाननक्तैर्दिग्धं (पृ० २६५) राजमहल के बाहर आंगन में अधीनस्थ राजा दिन-रात चित्रलिखित की भाँति निश्चल होकर इकट्ठे रहते थे । जिस प्रकार चित्र स्थिर रहता है उसी प्रकार वे लोग भी स्थिर निश्चल थे । चित्राविशेषाकृतौ काव्यशोषनाग्नि नरनाथे (पृ० ३०८) - प्रभाकर-वर्धन की आकृति भरणोपरात प्रतिकृति-चित्र में ही शेष रह गई थी । इसी प्रकार हर्ष की मृत्यु के पश्चात् यशोमती पति के उस चित्रफलक पर बने हुए व्यक्तिचित्र को प्राण के समान दृढ़ता से लिए हुए थी - संहितप्राणसमं मरणाय चित्तमिव चित्रफलकमविचलं धारयन्तीम् (पृ० २८६) ।

पिता की मृत्यु का समाचार सुनकर हर्ष स्तब्धभाव पड़ने लगे । वहाँ पर बाजार में घुसने ही उन्होंने एक "यमपट्टिक" को देखा । सड़क पर लडकों ने तमाशा देखने के लिए उसे घेर रखा था । यमपट्टिक ने बाये हाथ में ऊँची लाठी के ऊपर एक चित्रपट फैला रखा था जिसमें भयंकर भौंके पर चढ़े यमराज का चित्र अंकित था । एलोग की इन्द्रसभा गुफा में भी भैसे पर चढ़े यमराज का चित्र अंकित है । दाहिने हाथ में सरकंडा लिए हुए वह यमपट्टिक लोगों को चित्र दिखाता और परलोक में यमराज द्वारा मिलने वाली नरक-यातनाओं का वर्णन कर रहा था - प्रविशन्नेव च विपणिवर्तमंति कुतूहलाकुलबहलबालकपरिवृतमूर्ध्वयष्टिदिणकम्म विलतेयामहस्तवर्तिनि औषधमहिषाविशुद्ध-प्रेतनाथसनाथे चित्रवति पटे परिलोकव्यतिकरभितरकरकलितेन शरकाण्डेन कथयन्तं यमपट्टिकावदर्शं (पृ० २६४) । ये यमपट्टिक लोग चित्र दिखाने समय जोर-जोर से गीत गाते आते थे - यमपट्टिका इवाम्बरे चित्रमालिखन्त्यु-द्गीतकाः (पृ० २३५) । संभवतः उनका विषय स्वर्ग-नरक के सुख-दुःख के लिए धर्मोपदेश देना था । इनसे वे धर्मभीरुओं को डराते थे । इन यमपट्टिकों (कार्तान्तिकों) का वर्णन मुद्राराक्षस एवं अर्थशास्त्र में भी है । तिब्बत में महाकाल के बहुत से चित्रपट बने हैं जो विभिन्न मंदिरों एवं संस्थास्थलों में हैं । वे भी संभवतः इसी उद्देश्य से बनाये गये हों । महाकाल के चित्रपट का सर्वोत्तम स्रष्टा परमा स्रष्टाव्य के शिष्ट साङ्ग-याचन-वक्ष में है । मद्रास

समग्रहालय में भी एक चित्रपट में स्वर्ग-नरक के दृश्यों का अंकन है (चित्र ८)। दक्षिण भारत के कुछ मंदिरों में अभी भी ऐसे यमपट्ट दिखलाई पड़ते हैं। शिवराममूर्ति ने अपने लेख, “संस्कृत लिटरेचर ऐन्ड आर्ट”, (पृ० ९६) में इसका उल्लेख भी किया है।

मध्य एशिया से बाण के समकालीन बुद्ध के अनेक चित्रपट मंदिरों से प्राप्त हुए हैं, जिनमें से कुछ चित्रों को लेकॉक ने ‘बरीड ट्रेजर्स ऑफ चाइनीज टर्किस्तान’ में प्रकाशित किया है। मध्य एशिया के पुरातत्व अन्वेषण के मिलसिले में एक प्राचीन बौद्ध-विहार की भित्ति पर अंकित बुद्ध-जीवनी के चारों दृश्यों के महत्वपूर्ण चित्रपट का अंकन मिला है (चित्र ९)।

दशकुमारचरित — दण्डी (७वीं शती) विरचित इस कथा में चित्रकला की तकनीक तथा उसके उपकरणों का महत्वपूर्ण उल्लेख है—नागदन्तलग्ननिर्घासकल्कवर्णितं फलकमादाय मणिसमुद्गकाद्वर्णवर्तिकामुद्धृत्य ता तथाशयानां तस्याञ्च मामाबद्धाञ्जलिं चरणलग्नमालिखमायां चैताम् - द्वितीयोच्छ्वास)। यथा—निर्याम (गोद), कल्क (किट्ट या कीट, लुगदी), फलक (चित्रफलक या काष्ठपट्टिका—इसे खूँटी पर टांगते थे), मणिसमुद्गक (रंग रखने का जडाऊ डब्बा, वर्णिका—करण्ड—ममुद्गक (अभि० शाकु०), वर्णवर्तिका (तूलिका) आदि उपकरण। वर्णित अर्थात् रंगी हुई, रंग में गोद को मिलाकर चिकनी लुगदी जैसा बनाकर, भित्ति आदि पर चित्रांकन में प्रयोग करते हैं।

अपहारवर्मा ने फलक पर नायिका का चित्र बनाकर उसके नीचे एक आर्या छन्द लिख दिया ‘आलिख मायां।’ इसमें ज्ञात होता है कि चित्र से सम्बन्धित श्लोक या छंद भी चित्रफलक पर लिखा जाता था। प्राचीन काल से ही विशेषतः १७ वीं १८ वीं शती के चित्रों में, चित्र के ऊपर नीचे या हाशिये पर तत्संबन्धी श्लोक, कविता अथवा दोहा लिखने की प्रथा थी। स्त्री-पुरुष दोनों ही प्रतिकृति चित्र (पोट्रेट) बनाने में प्रवीण होते थे और यह उनका आवश्यक गुण माना जाता था। अपहारवर्मा ने अपना चित्र स्वयं बनाया था—अभिलिख्यात्मनः प्रतिकृतिम्—(तृतीयो०)। अपनी म्वय बनाई प्रतिकृति कल्पमुन्दरी को दिखाकर उसके प्रति अपना गभीर प्रेम प्रकट करने के लिए ही उसने यह चित्र बनाया था—सादृश्यं च स्वमनेन स्वयमेवाभिलिख्य त्वत्समाधिगाढत्वदर्शनाय प्रेषितम्।—समाधि शब्द का तात्पर्य एकाग्रचित्त होकर किसी कार्य के लिए बैठना है, किन्तु यहाँ यह प्रगाढ़ प्रेम और लगन के लिए है। कालिदास ने “मालविकाग्निमित्र” में भी प्रेम के कारण कलाकार की शिथिल समाधि का वर्णन किया है।

दशकुमारचरित में चित्रकला का उपयोग अभिचार या तत्रोक्त विशेष प्रयोग जैसे—मारण, मोहन, उच्चाटन, टोना-टोटका, धूर्तता, कपट—कर्म आदि अनुष्ठान के लिए करने का उल्लेख है, ऐसा तांत्रिक चित्रों द्वारा किया जाता है। ये प्राचीन काल से ही बनाये जाते रहे हैं। अजंता में १७ वीं गुफा के बाहर बरामदे में बायी ओर भित्ति पर बड़ा एक चक्र बना है, इसे कुमारस्वामी ने “भव-चक्र” कहा है। इसमें कुछ आकृतियाँ भी बनी हैं और बाजार का दृश्य दिखाया है। सम्भवतः यह तांत्रिक चित्र ही हो। दिव्यावदाव में भी एक द्वारकोष्ठक की छत में भव-चक्र का चित्र लिखे होने का उल्लेख है। तांत्रिक चित्र बनाने की परंपरा आज भी बंगाल, उड़ीसा, आसाम, तिब्बत नेपाल आदि स्थानों पर वर्तमान है।

‘चरणप्रेण तिरश्चीननखाच्चिच्चन्द्रिकेण धरणितलं साचीकृताननसरसिजं लिखन्ती’—वह राजपुत्री साचीकृत मुख करके पैर के नाखून से चित्र बना रही थी। गौमूत्रिकारेखा (वक्ररेखा) और विद्युल्लता की गति एक समान होती है—गौमूत्रिकाप्रचारेण ..विद्युल्लतामिव। शेष सभी चित्रोल्लेख परंपरागत हैं। दण्डी ने वर्णन किया है

कि लोग स्वयं में दृष्ट-वस्तु का यथार्थ चित्रण करने थे, जो यथार्थवादी होना था। उसी प्रकार अष्टांगीर कालीन अति कुशल मुगल चित्रकार विजयदास, बिना एक दृष्ट-वस्तु की यथार्थ प्रतिरूपित (मादुर्य चित्र) केवल उनके वर्णन को मुनकर अंकित कर देते थे। यह बात अशोक कुमार दाम ने 'द्वितीय भाग १ (पृ. ५८८) में 'विजयदास जीर्णक लेख में भी लिखी है।

दण्डी की दूसरी रचना 'अर्थान्तराश्रय' मानी गई है। 'सर्वा प्रामाण्यं तदर्थं प्रति अग्रण्य है। किन्तु जो अत्र उपलब्ध है उनमें चित्रोत्पत्ति भिन्नचित्र, चित्रकदम्ब आदि सभी 'दशकुमारचरित' में यथार्थ मिलने-जुलने हैं।

श्री हर्षकृत नाटिका - इनके (हर्षवर्धन) रची गयी। द्वारा परिचित नील नाटिकाये ३ - नागानन्द, रत्नावली और प्रियदर्शिका।

नागानन्द : नागानन्द के अंक ४ में 'स्फूर्ति' (मोक्षमोक्षद्वयभावस्फूर्तिरेव साधुः) शब्द स्पष्टान् अर्थान् सुन्दर आकृति वाले व्यक्ति के लिये कहा गया है और 'समस्तान्मात्र' में 'स्फूर्ति' यथार्थ रूप (चित्र) बनाने वाला यथार्थ व्यक्ति-चित्र बनाने वाला चित्रकार कहा है। 'सुदामादास' का यथार्थ चित्रावयव चन्द्रगुप्त का दरबारी था। उसके रचे नाटक 'ध्वनिचन्द्रगुप्तम्' में भी यही शब्द का प्रयोग हुआ है। उस समय चन्द्रगुप्त की सुवर्ण-मुद्रा पर आकृतियाँ बनी होती थी। चन्द्रगुप्त के एक सिक्के पर 'स्फूर्ति' शब्द भी लिखा मिला है। सम्भवतः चन्द्रगुप्त स्वयं भी चित्रकार रहे हों।

नागानन्द के नायक यक्ष-राजकुमार जीमूतवाहन का अपनी प्रेयसी मित्र-पति के राजा विद्यावन्त की राजकुमारी मलयवती से प्रथम साक्षात्कार मलयपर्वत पर गौरी-मन्दिर में हुआ था। नागानन्द दोनों में परस्पर आसक्ति हो गई थी। उसके विरह से विह्वल होकर नायक जीमूतवाहन ने एक लता-मण्डप में जाकर एक विद्वपक से कहा - 'तमेवास्य शिलायाश्चालिष्य तथा चित्रगतयान्मानं चितोव्येषम्। तदित एव पिरितदाम्बन-शिलाशकलान्यतय।' - 'हं मित्र, मैं चाहता हूँ कि उस शिला पर उस सुन्दरी का चित्र अंकित करूँ और उसी चित्र को देख-देखकर अपना मनोविनोद करता रहूँ। इसलिए उसी पर्वत की तराई में मेरा जेबूट्टा टाँके के आश्रित। उसकी आज्ञा शिरधार्य करने विद्वपक ने पांच प्रकार के मृत् रस (प्रादमरी कलर) लाकर दे दिए, कहा कि आपने एक ही रंग लाने को कहा था, मैं पांच रंग ले आया हूँ - यथा पुनरिहेतु सुलभाः पदचरणिणो क्षणं आनीताः।' - मनोप का भाव व्यक्त करते हुए जीमूतवाहन ने कहा - 'मित्र बहूँ अन्तः प्रिया, मलयवती का चित्र अंकित करने-करने जीमूतको रोमान हो आया। उसने कहा, देरों - चन्द्र के पूर्ण चित्र की आभा-प्राप्ति करने वाली प्रिया के मुख की रेखा भी पहले-पहल देखकर मैं मुख का अनुभव कर रहा हूँ - दमितामुखस्य मुखयति रेखापि प्रथमदृष्टेयम् (२।८)। - यहाँ रेखा के महत्व को बतलाया गया है कि मुख की एक रेखा अंकित करने ही नेत्र आनन्दित हो गये। वह चित्र देखकर जीमूत की कला-कुशलता की प्रशंसा करने हुए विद्वपक ने कहा - 'अप्रत्यक्षेऽपि एवं नाम रूप लिख्यते, अहो आश्चर्यम्। - हे मित्र, नेत्रों से न देखते हुए भी आपने उसका इतना उत्तम चित्र (रूप = शरीर) कल्पना से अंकित कर लिया है यह आश्चर्य का विषय है। जीमूत ने कहा - -

प्रिया सन्निहितेय संकल्पस्थापिताः पुरः।

दृष्टा दृष्टा लिखाम्येतां यदि तत् कोऽत्र विष्मयः ॥ १।२।९ ॥

मैंने कल्पना द्वारा (चिन्ता के कारण) अपनी प्रिया का प्रतिचित्र अपने सम्मुख रस दिया है और उसे देख-देख कर यह चित्र अंकित कर रहा हूँ। इसमें कौन-सा आश्चर्य है। भल्लकवती वहाँ चित्रमान नहीं थी, फिर भी जीमूत ने

उसका ध्यान करके चित्र बनाया। विरह-विधुरजन अपना मनोरजन स्वप्न, सादृश्य, प्रतिकृति और दर्शन में करते हैं।

जीमूतवाहन मलयवती को स्वनिर्मित उसका सादृश्य चित्र दिखलाता है जिसे देखकर मलयवती कहती है कि यह तो मेरा ही चित्र है। चेटी चित्राकृति को तथा नायिका मलयवती को ध्यान पूर्वक देखकर कहती है — “भर्तृदारिके ! कि भणसि ? अहनिवाल्लिखितेति । ईदृश सौसादृश्यं, येन न ज्ञायते, कि तावदिहैव शिलातले भर्तृदारिकीयाः प्रतिबिम्ब सङ्क्रान्तम्, उत त्वामालिखितेति ।” — इस चित्र में और तुम्हारे में इतना सादृश्य है कि यह नहीं मालूम होना कि इस शिला पर तुम्हारा प्रतिबिम्ब दिग्वार्द दे रहा है अथवा तुम ही इसमें चित्रित की गई हो। नायिका इसे देखकर लज्जित होती है।

रत्नावली --- श्री हर्षकृत इस नाटिका की नायिका मागरिका (रत्नावली) चित्रकला में अति पटु थी। उसने अपने प्रिय वत्सराज उदयन का अत्युत्कृष्ट चित्र अकित किया था। उसकी मल्ली तथा वत्सराज की राजमहिषी वामवदत्ता की परिचारिका मुसगिता को भी चित्रकला का अच्छा ज्ञान था। मागरिका ने जिस फलक पर कामदेव के रूप में राजा को चित्राकित किया था उसी पर मुसगिता ने विनोद के लिए रत्न के रूप में मागरिका का भी चित्र अकित कर दिया। अंत में घटनाचक्र में वह चित्रफलक राजा के हाथों तक पहुँचा और उस पर अकित इन दोनों भावपूर्ण चित्रों को देखकर वे बहुत ही प्रभावित हुए।

सागरिका (अंक १) कहती है कि हमारे पिता के अंत पुर में चित्रित कामदेव पूजा जाता है। उसमें प्रतीत होता है कि अंत पुर में कामदेव का चित्र रखा एवं पूजा जाता था। इसके द्वितीय अंक में विदूषक एक महत्वपूर्ण बात कहता है — आत्मा किल दुःखमालिख्य इति मम वचनं श्रुत्वा प्रियवयस्येनैतदालेख्यविज्ञानं दर्शितम् । — अपना चित्र कठिनाता से बनाया जा सकता है, क्योंकि दर्पण में देखकर यदि चित्र बनाते हैं तो उल्टा चित्र बनेगा। यह बात उस समय लोगों को ज्ञात थी। साथ ही, बार-बार दर्पण में देखने और चित्राकन करने से चित्र का त्रुटिपूर्ण होना स्वाभाविक है। “आलेख्यविज्ञानं” — अर्थात् चित्रकला में प्रवीणता और विधि-विधान आदि का विशिष्ट ज्ञान। इस नाटिका में चित्रकला की सामग्री चित्रफलक, बर्तिका आदि का भी उल्लेख है — गृहीतसमुद्गकचित्र-फलकवर्तिका।

प्रियदर्शिका — श्री हर्षप्रणीत इस नाटिका के अंक २, ३ में चित्तशाला (चित्रशाला) का वर्णन है। चित्रशाला में भित्तिचित्र बने होते थे तथा उसमें नृत्य, नाट्यादि भी होते थे — “निभूतेन चित्रशाला प्रविश्य मनोरमया सहास्मन्नुत्तं पश्यता त्वया स्थीयताम् ।”

भवभूतिकृत नाटक :—

उत्तररामचरित — भवभूति (८वीं शती) विरचित इस नाटक का प्रारंभ चित्रवीथी के दर्शन से होता है और उसके प्रथम अंक में उसी का विस्तृत विवरण है। इसमें चित्र (आलेख्य) दर्शन करती हुई सीता की भावना, आंतरिक प्रभाव, अनुभाव आदि का सुन्दर वर्णन है। राम ने सीता के मनोविनोद के लिए अपने जीवन की घटनाओं को चित्रवीथिका (चित्रशाला) की भित्ति पर लक्ष्मण के निरीक्षण में अर्जुन नामक कुशल चित्रकार में अकित कराया था। चित्रकार का नाम सर्वप्रथम यही मिलता है। उस समय भारत में ऐसे चित्रकार थे जो बिना देखे, सुनने मात्र से ही ऐसी चित्रावली बनाने की क्षमता रखते थे। इस चित्रवीथी में मिथिला वृत्तान्त में लेकर सीता की अग्निपरीक्षा तक के दृश्य चित्राकित थे। वनवास की इस चित्रावली को एक दिन जब लक्ष्मण सीता को दिखला

रहे थे तो सीता इतनी प्रभावित हुई कि उनकी इच्छा तमसा नदी में फिर से स्नान करने के लिए बलवती हो उठी थी। चित्रावली के अनेक प्रभावोत्पादक प्रसंगों को देखकर वे इनकी विह्वल हो गई थी कि उन्हें आश्चर्य मुर्छा आ जाती थी, कभी काग उठती (कंतिनाग्नि), कभी भयभीत हो जाती थी। भीनाग्नि), और कभी मनाहर दृश्यों को देखकर अत्यन्त मुर्छा होती थी। राम की भी अनेक बार ऐसी प्रसंगा हो रही थी। पंचवती के घूर्णनमा दिवाद्र के चित्रित दृश्य को देखकर सीता विषाग-मय में तन्म हो गई जब राम उन्हें स्मरण दिगमने है "अपि, चित्रमेतत्" — यह चित्र है मय नदी। मजीव सदृश इस चित्रावली को देखकर सीता को दोहद दृश्य हो गया और चित्रवीथी का बहुत देर तक अवलोकन करने में बह आत हो गई थी। यथा 'अपि चित्रमेतत्' साधारणीकरण के अर्थ में है। इसमें चित्रित नायकादि के दर्शन में उनके मानसिक व्यापार के साथ तात्कालिक दृष्टा है।

किसी चित्र को देखते समय चार बातें ध्यान में आनी हैं - चित्र, चित्रकार, दर्शक और दर्शक पर उस चित्र का प्रभाव। इसी को ध्यान में रखकर चित्ररचना की जाती है। चित्रकार की यह भाषा सर्वविधित होने के कारण चित्रकार के मनोभाव को दर्शक चित्र में मर्मस्वातन्त्र्य के भाँप लेता है। उपर्युक्त वर्णन से यह तथ्य स्पष्ट प्रगट होता है।

दोहद - गर्भिणी की अभिप्राय को 'दोहद' कहते हैं। यह शब्द के द्वितीय मान में प्रारम्भ होता है। गर्भस्थ शिशु के सूक्ष्म हृदय और गर्भिणी के हृदय-तन्त्रों की सुम्मायस्था के लिए 'दोहद' शब्द का अर्थ 'सुधुत सहिता' (अध्याय २) में किया गया है, यही दोहद शब्द में भी आना जाना है। अदार्ण्य के अनुमान विभिन्न वृद्धों के अनायास, पुष्पित होने के लिए विभिन्न विधान हैं जो उन वृद्धों के दोहद कहलाते हैं। यथा मुदरी के छूने से प्रियगु, पान की पोक थुकने से मौलथी, मुन्दरी के अलङ्कृत पाद-प्रसार में अशोक, देखने में निकल, गाने से आम, नाचने में कचनारादि पुष्पित होते हैं। दोहद का अकन भग्नुत तथा मधोळ आदि को कुछ वृक्षों मूर्तियों में भी मिलता है (चित्र १०)। दोहद का उल्लेख मालविकाग्निमित्र, रघुवश, हर्षचरित, उल्लसगमचरित, रत्नावली, विद्वत्शालभजिका आदि मस्कृत ग्रंथों में मिलता है। वामदेवयरण अष्टवाल, शिवराममूर्ति आदि विद्वानों ने अपने लेखों में दोहद का वर्णन किया है। प्रायः यही अभिप्राय मालविका, कदलीपरिग्रम्भ आदि के रूप में मध्यकालीन चित्रों में भी प्राप्त होता है।

मालती-माधव - भवभूति के इस नाटक के प्रथम अंक में नायक माधव और नायिका मालती द्वारा चित्रफलक पर एक दूसरे का चित्र अंकित करने का उल्लेख है। माधव ने चित्रफलक पर मालती का चित्र बनाकर, नीचे की ओर एक श्लोक लिख दिया था। मकरन्द कहता है - - कथमचिरेणैव निर्माय लिखितः श्लोकः - - आपत्ते कितनी जल्दी चित्र निर्माण करके तत्संबंधी श्लोक लिख दिया। - - दण्डी की भाँति भवभूति ने भी चित्र के नीचे श्लोक लिखने का वर्णन किया है। इससे ज्ञात होता है कि उस समय चित्र में तत्संबंधी श्लोक लिखने की परंपरा बहुत प्रचलित थी।

मालती से अवलोकिता कहती है - - ततस्तयोद्देगवितोदनं माधवप्रतिच्छन्दकमभिलिखितं...। विरहजन्य दुःख को हटाने के लिए और मनोविनोदार्थ दर्शन-हेतु चित्रित माधव की प्रतिकृति को लक्षिका ने मन्दारिका को दिया। यहाँ पर प्रतिच्छन्दक शब्द व्यक्ति-चित्र (पोर्ट्रेट) के लिए प्रयुक्त हुआ है। विरहविनोदन के लिए नायक, नायिका एक दूसरे का चित्र बताते थे। ध्यान देने योग्य यह है कि वाल्मीकि, कालिदास, बाण आदि सातवीं शती तक के कवियों की रचनाओं में चित्रकला का वर्णन स्वानुभूति में किया गया है, विरह आदि का वर्णन नैसर्गिक, प्राकृतिक है। यही वर्णन आगे चलकर भवभूति, धनपाल आदि की रचनाओं में परम्परा बनकर रुढ़ हो गया है।

दुग्धन की भाँति माधुर्य भी स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च, अश्रु आदि सात्विक भाव के कारण चचल अंगुलियों से बहुत देर में चित्र-लिखने में समर्थ होने हैं --- बारबार तिरयति... किं करोमि । किन्तु मकरन्द उस चित्र को देखकर कहता है कि आपने अति शीघ्र चित्र बना लिया । अतः एक व्यक्ति हीनता बतलाता है दूसरा उत्कृष्टता, यह विरोधाभास है ।

राघवन् ने “सम संस्कृत टेक्स्ट आन पेंटिंग” (पृ० ८९९) में “प्रतिच्छिन्नक” का अर्थ वर्णक, हस्तलेख या रफ स्केच माना है, जो उचित नहीं प्रतीत होता । वस्तुतः चित्र में अंकित भाव बारंबार मन में छंदित या अकृत होने के कारण इसे प्रतिच्छिन्नक कहते हैं, यह अर्थ समीचीन होगा ।

कुट्टनीमतं काव्यम् --- कश्मीर के कवि दामोदरगुप्त (८वीं शती) द्वारा लिखा गया यह वेश्याओं का शिक्षा-ग्रन्थ है । इसमें आलेख्य को बहुत प्रमुखता दी गई है और कहा गया है — आलेख्यादौ व्यसनं वैदग्ध्यस्यातये न तु विनोदाय ॥ ३०६ ॥ — विदुषी कहे जाने की अभिलाषा से बार-बनितायें भले ही चित्रकर्म में प्रवृत्त हो सकती हैं किन्तु यदि वे किसी के प्रेम में विरह-विनोदना या मनोरंजन के लिए चित्र बनाये तो उनके लिए यह वर्जित है । दामोदरगुप्त का यह भाव, चित्रकला के प्रति तत्कालीन लोकविद्वानों की पवित्रता का स्रोतक है ।

अच्छे व्यक्ति में क्या-क्या गुण होना चाहिये यह सब लोगों को विदित था । इसमें चित्रण, संगीतादि कलायें प्रमुख थीं, (श्लोक १२३), जिनके ज्ञाता गुणी समझे जाते थे । वृष जाति के लोग व्यावहारिक कार्य-कलाओं में कुशल होने के साथ ही चित्रकला आदि में भी निपुण होते थे — चित्रादिकलाकुशलः स्मरशास्त्रविचक्षणो वृषप्रकृतिः ॥ ५३४ ॥ इसमें वत्सराज का चित्र अंकित करती हुई मजरी नामक नायिका की काम दशा में कम्प, रोमाञ्च, स्वेद आदि का वर्णन रूढिगत है —

वत्सपतिमालिखन्ती कामावस्थां क्रमेण भजमाना ।

वेपथुपुलकस्वेदं रावहति विसंष्टुलं हस्तम् ॥ ८०७ ॥

इसमें कहा है — दर्शयितुं निजशिल्पं वर्णकमिव विश्वकर्मेणा विहितम् ॥ १७६ ॥ प्रतिनिधि वर्णक (चित्रकार) सदृश विश्वकर्मा ने अपना शिल्प कौशल नगरादि शिल्पकला का निर्माण करके ब्रह्मा को दिखलाया था, यह सर्वविदित है ।

इसमें शिल्पजीवियों (कलाकार) के ढीठ होने का उल्लेख है — अभ्यधिकं धृष्टत्वं प्रायेण हि शिल्पजीविनो भवति ॥ ८७७ ॥ — तथा समरभट्ट के पास नाना प्रकार की चित्रित ढाल होने का वर्णन है — विविधविलेपनखरदित-चक्रकवरखंघारिणाद्यान्यः ॥ ७५७ ॥ अजता (याजदानी, फलक ३८) के चित्रों में चित्रित ढाल लिए हुए व्यक्तियों का अकन अनेक चित्रों में है । इन ढालों पर प्रायः दानव चेहरे अंकित हैं ।

यूनान में सचित्र मृण्मयी पात्रों पर बने योद्धाओं के हाथ में भी चित्रित ढालों को लिए दिखाया है । भारत और यूनान का घनिष्ठ संबंध प्राचीन काल से ही था । संभवतः यह प्रभाव वहाँ से भारत आया हो ।

विद्वशालभञ्जिका — राजशेखर (१०वीं शती) कृत इस नाटिका के प्रथम अंक में राजा कहता है —

आलिखितामिव बेलः फलकतलेऽस्मिन् विकल्पवर्तिकया ।

बालां स्मरचित्रगतां विलोक्य ॥ ११९६ ॥

कामदेव रूपी चित्रकार ने चित्रलिखित सी मनवाली उस बाला को देखकर उसके हृदयरूपी चित्रपट पर संकल्प विकल्प रूपी तूलिका से (राजा का) चित्र अंकित कर दिया । यह कथन भी रूढ़ हो गया है ।

इस नाटिका में जाना जाता है कि अन्तर्गत (गणेशगृह) में भित्तिचित्रों पर राजा-रानी, राक्षस-वृद्ध धारिणी (नाम्बूक की पिटागी लिए हुए), चक्र-डुलाने वाला प्रसन्ननाथ, तृण-समर्थक वासन, मकैट, बदर या रतिवध युगल) आदि चित्रित किये जाते थे । स्नानागार में भी चित्र बने होते थे । इसके लिए 'अभिनवचित्र-शालिका' कहा गया है ।

स्नानागार एवं शयनकक्ष में भित्तिचित्र आजकल भी पुरानी रियासतों और प्रथाओं में बने मिलते हैं । जैसे -- भूतपूर्व काशी नरेश प्रभुनागायण सिंह तथा स्वायत्त की महारानी के स्नानगृह में भी भित्तिचित्र बने देखे जा सकते हैं । स्नानगृह में जल-क्रीडा सम्बन्धी तथा नभन जाह्ननियों भी प्रायः बनाई जाती थीं । उदयपुर की पूर्व महारानी के शयनकक्ष में भित्तिचित्र बने थे । शयनगृह में रत्न-पत्नी के युगल चित्र अधिक होते थे । चित्रमूत्र में भी कहा है कि घर में शृंगार, हास्य और धान रस के चित्र लगाने चाहिये, जिसकी परंपरा अभी भी चली आ रही है ।

विद्वद्शालाभजिका नाटिका में विद्वत्क कहता है : इतो देवी मज्जनव्यनिकारे गृहे सपरिवारालिखिता । - यहाँ स्नानागार में देवी परमिजन सहित चित्रों की गई है । यहाँ विद्वद्शाला के लिए चित्रनीति का उल्लेख किया गया है । तदेहि चित्रशालिकामधितिष्ठायः । राजा किमी रानी की चित्रनीति का उल्लेख किया गया है । यहाँ कहा है : जहो वपुः शीलितुर्जनस्य...चित्र.. प्रौरंश्रमर्बंसि कर्म शेषानिदेशोऽत्र यदेयकारः ॥ ११२५ ॥ । यहाँ कहा है : जीवन्तु को किसी मृगहिणी ने अधिक अभ्यास के कारण रंगों का हाथ ही बार में चित्रों का प्रदर्शन किया है ।

कर्पूरमंजरी (११२६) नाटिका में राजशेखर ने 'चित्राभित्तिनिवेदः' नामक निमित्त रम्य ही दोषार कहा है जिसे देखकर वामुदेव चित्र-मभा के अर्थ में 'चित्र-गृह' कहते हैं । काव्य-मोहमा (ललितार जाम्ब) में राज-शेखर 'चित्र-लेप्यकृत' की तुलना अपभ्रंश भाषा के कवियों से की है और बालनारयण (मयाभारत कथा) में 'निर्यद्वासर ...' में 'गमिश्रण का वर्णन किया है ।

तिलकमंजरी धनपाल (११वीं शताब्दी) कृत इस ग्रन्थ में चित्रकला की प्रभुत सामग्री उपलब्ध होती है । इसमें चित्रकला सम्बन्धी कई पारिभाषिक शब्द मिलते हैं, जैसे - (१) निपुण चित्रकार (चित्राचार्य-माल-विका०), (२) चित्रपट, (३) प्रतिबिम्ब चित्र (विद्वच्चित्र, प्रतिकृतिचित्र, मादृश्यचित्र, प्रतिच्छदक), (४) चित्रशालिका, (चित्रशाली; चित्र भित्तियों से युक्त शयनगृह), (५) छत्राग्न (चित्रित), (६) शारीकृत (चित्रकृत), (७) चित्रकर और (८) चित्रविद्योपाध्याय (चित्रकला के शिक्षक) आदि । तिलकमंजरी में शधर्वक नामक एक युवक चित्रकार द्वारा निमित्त लम्बे चित्रपट का वर्णन है । प्रकृष्ट चीन कर्पटप्रसेविकाया सयत्न-माकृष्य चित्रपटम् -- (पृ० १६५) । लम्बे चित्रपटों या कुण्डलिन पटों को सुरक्षा के लिए चीन देश के बने रेशमी वस्त्र (चीनायुक्त) के आवरण में लपेटकर रखा जाता था और उसमें से बहुत सभालकर निकाला जाता था । इस चित्रपट पर चित्रित किमी राजकुमारी की आकृति का सुन्दर ढग, रंगों का यथोचित प्रयोग, धारीर के निम्नोन्नत भागों का आकर्षक अंकन और सजीव से दिखाई देने वाले पक्षी तथा मृग आदि, सभी कुछ सुन्दर सज्जन बन पड़े हैं । इस सरस, सुन्दर चित्र का रसास्वादन नागरिक करते थे -- पीतमतिचिरं कर्णामृतम्, ईक्षणामृतम्... आस्वाद्य-ताम् । चित्रकलाभिज्ञ कुशल नागरिक चित्र को देखकर उसमें अंकित नारी-मौदर्य पर विश्राम-विमर्श करते थे और उसमें चित्रकला के रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्यादि 'षडंग' में स्थापित सिद्धान्तों के आधार पर चित्र के गुण-दोषों की आलोचना करते थे । धनपाल ने इसमें चित्र के छाया-प्रकाश (वर्णना) का सुन्दर वर्णन करके अपनी कला विचक्षणता दिखाई है ।

निम्नोन्नतविभागा । “रूपातिशय” के समान कई शब्दों का प्रयोग यहाँ किया है—रूपातिशयशालिनी, निर्यत्नचारुणि रूपलव, चारुत्वतत्त्व (सौंदर्य-तत्त्व) आदि । रूपलव में लव अर्थात् लपट या घनिष्ठता । रूपलव अर्थात् चित्रित रूप में लावण्य की घनिष्ठता । चित्र में लावण्य दिखाना अनि कठिन है । धनपाल ने इसमें वर्णन किया है, कि वारा-गनाये (वेष्टाये) चित्र-प्रतियोगिताओ में अपना कौशल दिखलाती थी — उपदर्शितबहुविकल्पचित्रशिल्पेन — (तृ० भा० पृ० १३), इसमें दुष्यंत की भाति एकाग्र होकर बार-बार दोषपूर्ण रेखांकन को मिटा कर ठीक करने का भी उल्लेख है ।

नैषधचरित :—इस महाकाव्य में श्रीहर्ष (१२वीं शती) ने (७।७२, २१।६६ में) ‘हस्तलेख’ (संभवान् भामचित्र) का वर्णन किया है । इसमें नल तथा दमयंती के भवनो में भित्तिचित्र बने होने का उल्लेख है (१।३८, १८।१९, २।९८) जिसमें अनेक स्थायी रंगों के प्रयोगों का वर्णन है — स्थितिशालिसमस्तवर्णानां । कल्पवल्ली या पत्रलता का भी चित्रण इनमें है । भित्ति पर अनेक ऐतिहासिक आख्यान चित्रित हैं जैसे मेनका आदि अनेक अप्सराओं पर कामामाक्त ऋषि-मुनिथों को दर्शाया गया है (१८।२५) । चित्रपट पर प्रतिकृति-चित्रों का भी वर्णन है ।

प्रसन्नराघव — जयदेवकृत (१३ वीं शती) इस नाटक में चित्रकला का उल्लेख भाम तथा कालिदास की परंपरा में ही मिलता है । चित्र से चित्त (हृदय, मन) का विनोद, मन-रंजन किया जाता था — चित्तविनोदन चित्रम् । --- इसके प्रथम अंक में तूफ़ान तथा मंजीरक नामक वदीजन वातालाप में कहते हैं कि अन्त पुर के लोग किमी स्त्री के हाथ से लेकर कुछ देख रहे हैं । अनुमान से तूफ़ान कहता है कि वे लोग चित्रपट देख रहे हैं । उस चित्रपट में सीता और शिवधनु पर प्रत्यक्षा चढ़ाये हुए राम अंकित हैं । तूफ़ान कहता है कि यह चित्र ऋषि याज्ञ-वल्क्य की द्वितीय धर्मपत्नी द्वारा बनाया गया है । देवी मैत्रेयी त्रिकालदर्शिनी और मिद्वयोगिनी हैं । उन्होंने जो कुछ अंकित किया है वह मिथ्या नहीं हो सकता । इस वर्णन से ज्ञात होता है कि उस समय ऋषिपत्निया भी चित्रकला में प्रवीण होनी थी ।

इसके मध्यम अंक में वर्णन है कि सीता के विरह से विह्वलहृदय रावण के मनोविनोद के लिए, करालक किसी चित्रकार द्वारा बनाये गये चित्र को दिखलाना है । उस चित्रपट में भविष्य की सभी घटनाएँ चित्रित हैं । लका सम्बन्धी घटनाओं को देखकर रावण कहता है कि चित्रकार ने चातुरी से मिथ्या को भी सत्य के समान प्रदर्शित किया है ।

गीतगोविन्द --- जयदेवकृत गीतगोविन्द काव्य में चित्रकला के उल्लेख स्पष्ट नहीं हैं, किन्तु इसमें वसन्त ऋतु में राधा-कृष्ण प्रेम की निर्झरणी इस प्रकार प्रवाहित की गई है कि वह वर्णन सचित्र-मा प्रतीत होता है, जिस पर अट्ठारहवीं शती के पहाड़ी चित्रकारों ने अनेक चित्रावली तैयार की है । वस्तुतः शृंगार रस की स्रोतस्विनी कालिदास के मेघदूत के पञ्चातु — जयदेव के गीतगोविन्द में ही देखने को मिलती है ।

जयदेव ने इसमें शृंगार — वर्णन में कस्तूरी से राधा के स्तनों पर पत्रचित्र रचना करने का वर्णन कई स्थानों पर किया है, यथा — “कुचयो कस्तूरिकापत्रकम्” (११।३), ‘मृगमदपत्रकम्’ (१२।१) । राधा प्रगाढ़ प्रेम में बशीभूत होकर कृष्ण में अपने स्तनों एवं कपोलों पर पत्रलता चित्रांकन करने को कहती है — ‘रचय कुचयोः पत्रं चित्रं कुरुष्व कपोलयो’ (१२।१) । शरीर पर पत्रचित्र बनाने की प्रथा प्राचीन काल से चली आ रही है ।

सूर्यशतक में मयूर ने अस्त होते सूर्य की किरणों की उपमा एक चित्रकार की तूलिका से दी है जो जगत-चित्र को उन्मीलित कर रहा है — ‘जगच्चित्रम् उन्मीलयन्ती ।’ इसमें चित्रकार द्वारा निर्मित रंगों की अपेक्षा प्रकृति के

चार रंगों का वर्णन है — पाण्डु, निर्मल (काला), पित्त (पीला) और श्याम (लाल) । कृष्णमिश्र कृत प्रबोधचन्द्रोदय में मोह कहता है कि तुम्हारा निष मेरे हृदय-भिन्नि पर स्थित हो गया है । विश्वनाथकृत कणसुन्दरी नाटिका में कर्णाट की राजकुमारी को श्रेयोक्वमल्ल के प्रति, उसका चित्र देखने ही प्रेमानुगत होने का उल्लेख है । अमरचन्द्रसूरि कृत बालभानुसूत्र में मपीसूचक — अर्थात् काया रंग कर्त्तव्य की चर्चा या ब्रह्म कहा है और इसके तृतीय सर्ग में अरु के वेग की उपमा चित्रकार से देने है — जिस प्रकार चित्रकार अपनी चित्रकृति का अणु भर में ही तूलिका से चमत्कृत कर देता है उसी प्रकार यह अरु अपने वेग से सबको सम्मत्त कर रहा है 'चित्रकारि-णामपि क्षणं चित्रकृतौ चमत्कृतिः ।'

यशस्तिलकचम्पू (पृ० २४७) में सोमेश्वर ने कुछ तर्जोन पारिभाषिक शब्दों का भी लिया है, जैसे— रेखामयीमूर्ति (रेखांकित चित्र), सख्यमय (मुन्दन रेखांकन, फाटन लाटन रंगेच), पारभाग (दूर का भाग या पृष्ठभूमि), गिति (काला, श्याम), निपथा (भाला) । उन्होंने मानव तथा पशु के शरीर पर शब्द स्वयम्भिक चक्र आदि से युक्त पत्रलता—लेखन भूति अर्थात् भस्म या चूर्ण रंग में कर्त्तव्य का उल्लेख किया है ।

नलचम्पू में महाकवि श्रीविक्रमभट्ट (१०वीं शती) ने पञ्चविधशालाग्र कला है अथान् प्रागग्रह (फौवारा लगे स्नानागार) में चित्र का वर्णन किया है । भित्तचित्र पर कज्जल से चित्राकन । रेखांकन । करते थे—'कज्जलालेखचित्र... भवनभित्तिषु ।'

नलचम्पू में राजा नल के गुणों की प्रशंसा शालाका द्वारा विप्रिन भित्ति से कर्त्तव्य हुए वे करते हैं - 'येः सर्वत्र शलाकयेव लिखितैर्दिग्भित्तयश्चित्रिताः' (१।३५) — नल के गुणों में दिशा सभी भित्तियाँ इस तरह खिल उठी जैसे शलाका (क्रैऑन पेन्सिल) से चित्रकार ने किसी भित्ति पर चित्र खींचा हो । -- उस समय प्राचीन स्त्रियाँ भी चित्रकला में निपुण होती थीं । "मण्ड्यन्तां मसृणमुक्ताफलशोवरंगवलीभिः प्रागणानि" (पृ० ११७) — अर्थात् — मोती के महीन चूर्ण से रंगवली द्वारा प्रागण को सजा दो । यह रंगवली (ध्वनिचित्र) स्त्रियाँ बना रही थीं ।

गुणादय की "बृहत्कथा" पर आधारित शेमेन्द्र की "बृहत्कथामञ्जरी" तथा सोमदेव के "कथामरित्सागर" की अनेक कथाओं में चित्रकला की चर्चा आई है । उदयन — कुमार तन्वाहनन्दन, चित्रकार कुमारन्दन, पद्मिनीजिका कात्यायनी चित्रकला में निपुण थीं । चित्रकारों का आदर होता था, सामंतों के समान जीविकोपार्जन के लिए उन्हें जागीर मिलती थी । प्रतिकृति चित्र बनाये जाने थे । जैन क्षेमकर मुनि (१३वीं शती) रचित 'चिह्नमचरित' में चण्डिका के मंदिर में सैकड़ों चित्रपट बने होने का उल्लेख है । 'पृथ्वीवन्दनचरित' (१५वीं शती) में महल में चित्रशाला (चित्रशाली) का उल्लेख है ।

काव्य-प्रकाश — इसके प्रथम उल्लास में भस्मट (११वीं शती) ने शब्द-चित्र, वाच्य-चित्र में इगित, व्यय को महत्व दिया है । बृहत्संहिता में बराहमिहिर ने (अध्याय ५६) चित्रकर्म पर भी प्रकाश डाला है । "शुक्रनीति" में शुक्राचार्य ने (४।८४, ४।७५) में चित्र का उल्लेख किया है और (४।१५३ में) कहा है कि क्षणिक चित्रों में आकृति (यथावत्) अर्थात् स्वेच्छा से बनाई जा सकती है । उसमें शान्त्रोक्त लक्षण का अभाव होने पर भी दोष नहीं होता ।

प्राचीन कोशों में भी चित्रकला-सम्बन्धी सामग्री वर्णित है । तानार्थार्णवसंक्षेप कोश में चित्रकार की तूलिका को वर्तिका कहा है । मेदिनी कोश में चित्रकार को वर्णाट कहा है । वर्णाट अर्थात् जो अनेक रंगों के विच्छेपण में निपुण हो ।



काव्यालंकारसूत्रवृत्ति — इसके (२।१।१३) में बामन (८वीं शती) ने चित्र के रेखा की प्रशंसा में कहा है कि वैदर्भी, गौडी, पाचाली काव्य-रीति उसी तरह प्रतिष्ठित है जिस प्रकार रेखाओं के बीच चित्र प्रतिष्ठित होता है। इसमें (३।१।२५) चित्रकला के मुख्य तत्व रेखा की प्रशंसा में कहा है — ‘यथा हि (वि) चिह्नयते रेखा चतुरं चित्रपण्डितैः । — चतुर और निपुण चित्रकारों के द्वारा कुशलतापूर्वक रेखा खींची जाती है। कान्तिहीन रचना पुराने चित्र के समान होती है — औज्ज्वलं कान्तिरित्याहुर्गुणं...पुराणचित्रस्थानीयं . ॥३।१।२५॥ ।

उज्ज्वलनीलमणि . — इसमें रूपगोस्वामी (१५वीं शती) ने श्यामाराग, रक्तिमा, कुसुम्भाराग, मजिष्ठा-राग इत्यादि रंगों का वर्णन किया है।

सरस्वतीकण्ठाभरण — इसमें भोज ने चित्र की रेखा को तुलना काव्य के रीति गुण से की है — यथा चित्रस्य रेखा उत्तुंगप्रत्यंगलावण्यौन्मोलनभमा, तथा रीतिरिति द्वितीये विस्तरः । एक अन्य आलंकारिक राजानक कुन्तक ‘वक्रोक्तिजीवितम्’ (अध्याय ३) में कवि के वाक्-कौशल की उपमा मनोहर चित्र से देते हैं — मनोजफल-कोल्लेखवर्णच्छायाश्रिय पृथक् । चित्रस्येव मनोहारि कर्तुं किमपि कौशलम् ॥ कुन्तक ने चित्रशास्त्रों में वर्णित सिद्धांतों की एक साथ अवतारणा करते हुए चित्राधार, फलक, भित्ति, वर्तना-मिद्धात रेखादि तथा वर्ण विन्यास के छाया, कान्ति औज्ज्वल्य आदि गुणों का भी उल्लेख किया है, यथा —

“फलकमालेख्याधारभूतां भित्तिः, उल्लेखः चित्रसूत्रप्रमाणोपपन्नं रेखाविन्यासमात्रं वर्णा रज्जकद्रव्यविशेषाः, छाया कान्तिः । तदिदमत्र तात्पर्यः — यथा चित्रस्य किमपि फलकाद्युपकरणकलापव्यतिरेकि सकलप्रकृतपदार्थजीवितायमानं चित्रकारकौशलं पृथक्त्वेन मुख्यतयोद्भासते” (पृ० १५४) ।

संस्कृत - साहित्य में इस प्रकार चित्रकला के अत्यधिक उल्लेख हैं। इनके अतिरिक्त पालि एवं प्राकृत भाषा के बौद्ध तथा जैन साहित्य में भी चित्रकला की बहुश. चर्चा पाई जाती है जो स्वतंत्र ग्रंथ में वर्णित किये जायेंगे। यहाँ उसका स्वल्प वर्णन है। कुमार स्वामी ने “वन हण्डेड रेफरेसेस टु पेंटिंग” तथा “फर्दर रेफरेसेस टु पेंटिंग इन इंडिया” में पालि-प्राकृत ग्रंथों में वर्णित चित्रकला के उल्लेखों का वर्णन किया है।

पालि-प्राकृत ग्रंथों में चित्रकला . — इन ग्रंथों से भी विदित होता है कि चित्रकला समाज के प्राय सभी वर्गों के मनोरंजन का प्रबल माध्यम थी। जातक कथाओं में चित्रकला के उल्लेखों के साथ ही, उन कथाओं पर अजंता के भित्तिचित्र भी बने हैं। पालि में ५४७ जातक कथाएँ हैं जिनमें बुद्ध के पूर्व-जन्मों की कथाएँ हैं। “थेर-थेरीगाथा” में लिखा है कि राजा बिम्बिसार ने राजा तिसस को बुद्ध की जीवनी का एक चित्रफलक भेटस्वरूप दिया था। “महावश” में है कि राजा ज्येष्ठतिष्य स्वयं अच्छे चित्रकार थे, इसलिए उन्होंने अपने राज्य में चित्रविद्या (मिप्प) की शिक्षा के लिए विशेष प्रबंध किया था। “विनयपिटक” (५।६।३६) के सदर्भ में कोसल-नरेश राजा प्रसेनजित की चित्रशाला (चित्रागार) का इतिहास सर्वविदित है। विनयपिटक (पृ० ५५) तथा “आचारांगसूत्र” (२।२।३।१३) में बौद्ध भिक्षुणियों, जैन साधुओं और ब्रह्मचारियों को चित्रशालाओं में जाने तथा वहाँ ठहरने का निषेध था। “संगुत्त-निकाय” में विद्ध-चित्रों का वर्णन है जिनसे अनेक प्रतिकृतिया सहज ही बनाई जाती थी। “मिलिन्दप्रश्न” में कहा गया है कि दान के समय चित्र नहीं दिये जाने चाहिये। प्राकृत भाषा की कथाओं “सुर सुन्दरी कथा” (११वीं शती) और जैन ग्रंथ “तरंगवती” में भी चित्रोल्लेख है। तरंगवती में नायिका तरंगवती द्वारा घर में एक बृहत् चित्र-प्रदर्शनी के आयोजन करने का प्रसंग है। “त्रिषष्टिशलाकापुरुषचरित” से विदित होता है कि भित्तिचित्रों से मुसज्जित राज दरबारों में चित्रकारों की सभा होती थी। “नायाधम्मकहाओ” (१।८।८७) में भी इसका वर्णन है। प्रश्नव्याकरण

सूत्र (२।५।१६) में मन्थित (मानव, पशु-पक्षी) अन्वित (नदी, पर्वत, जातान आदि) और मिश्र (मनुक्त) — इन तीनों श्रेणियों के चित्रों की चर्चा है। जैन ग्रंथों में अल्पना (रंगोली) का भी उल्लेख है। “दिन्यावदान” (पृ० १४७) में कपड़े पर बुद्ध का चित्र बनाने की, तथा (पृ० २०१) में मुद्रांग के नगर में पक्ष और राजाओं के चित्र आश्रय तथा शोभनार्थ बनाये जाने की चर्चा है। उसमें यह भी लिखा है कि एक द्वारकोण्डक की छत में भयचक्र का चित्र अंकित है। अजंता, गुफा १७, के बाहरी बरामदे की बायीं ओर की भित्ति पर सचमुच भयचक्र का एक विशाल चित्र का अंकन है।

“मञ्जुश्रीमूलकल्प” में “पट-चित्र” बनाने का विधान दिया है कि पटोचित्र स्वच्छ पवन सूती कपड़ पर बनाते हैं, जिसके दोनों ओर किनारियां हों। शुभ दिन में कुशासन पर बैठकर, पूर्वाभिमुख होकर एकाग्रचित्त से बुद्ध या बोधिसत्व का ध्यान करके, सुन्दर वस्तु का चित्र-रचना प्रारम्भ करनी चाहिये। पटचित्र सूर्योदय से दोपहर तक केवल बनाना चाहिये। जिस पर रेखे न हों ऐसे पट या वृक्ष-छाया पर चित्र बनाना चाहिये।

अट्ठशालिनी (पृ० ६४) में चित्रपट (यमपट्ट) का वर्णन है। साथ ही उसके विधि-विधान के लिए लेखा, गृहण (हाथ बैठना), रंजन (रंगामेजी), उज्ज्वलन (धुलना), रंग इत्यादि अर्थ भी दिये हैं।

इतके अतिरिक्त भी इस ग्रंथ के अन्य अध्यायों में विषयानुसार संस्कृत साहित्य में चित्रकला के उल्लेख यत्र-तत्र किये गये हैं। इस प्रकार इन विज्ञान साहित्यों का जिलना अधिक महत्त्वपूर्ण करने है उसमें से अपने अधिक चित्रकला संबंधी उल्लेख प्राप्त होते हैं।



चित्रकला की उत्पत्ति, उद्देश्य एवं व्याप्ति

मानव जब अपने हृदय की भावना से अथवा स्वाभाविक आनन्द से प्रेरित होकर अपने हृदयगत भावों को प्रकट करना चाहता है, तभी वह कला का आश्रय लेता है। कला की उत्पत्ति, आनन्द एवं अंतःप्रेरणा से है, और उस आनन्दानुभूति का बाह्य रूप सौंदर्य है। इसीलिए कलाकार सौन्दर्योपासक होते हैं। प्राकृतिक सौंदर्य में आनन्द एवं स्वच्छ भाव एक साथ अभिव्यक्त होते हैं। जहाँ पर मानव हृदय के भावों का अकुण्ठित रूप से साम्यमय प्रकाशन होता है, वहीं कला आ जाती है। जब आत्मा आनन्द-विभोर होकर अपने को छन्दोमय और लीन कर लेता है — 'छन्दोमयमात्मानं कुरुते' (गैनरेय ब्राह्मण) तब अपने आनन्द को बाहर भी प्रकट करना चाहता है, तभी कला की उत्पत्ति होती है।

चित्रकला की उत्पत्ति संबंधी मूलतः तीन कथायें प्रचलित हैं — (१) नरनारायण की (विष्णुधर्मोत्तरपुराण, अध्याय ३५ में), (२) नग्नजित् की (चित्रलक्षण में), और (३) उषा-अनिरुद्ध की (महाभारत तथा भागवत में; परिशिष्ट — क)। वस्तुतः पौराणिक कथाएँ प्रायः लोकश्रुतियाँ हैं, जिनके वास्तविक आधार का पता नहीं है। किन्तु भारतीय संस्कृति में उनका निजस्व तो है ही। अतएव उक्त कथाओं का यत्र-तत्र उल्लेख भी साहित्य में प्राप्त होता है।

नृत्य और चित्र :—विष्णुधर्मोत्तर अध्याय ३५ में चित्र-जन्म के सबंध में एक बड़ा ही विलक्षण प्रवचन है जिसमें चित्रकला और मूर्तिकला की उत्पत्ति का संबंध नृत्य^१ से माना गया है। मार्कण्डेय बज्र से कहते हैं कि बिना-नृत्य-शास्त्र के चित्रसूत्र समझना अत्यन्त कठिन है — 'बिना तु नृत्यशास्त्रेण चित्रसूत्रं मुहुर्विदम् । जगतोज्जुक्रिया कार्या द्वयोरपि यतो नृप ॥ ४ ॥ नृत्यकला की तरह चित्रकला में भी त्रैलोक्य की अनुकृति होती है। चित्रवन, भाव और अंग-प्रत्यंगों का सब प्रकार से दोनों में साम्य है —

“यथा नृते (नृत्ये) तथा चित्रे त्रैलोक्यानुकृतिः स्मृता ।

दृष्टमस्तु तथा भावा अंगोपाङ्गानि सर्वशः ॥” — वि० ष०, ३५।५-६ ॥

वी० रायवन् ने भी अपने लेख “सम संस्कृत टेक्स्ट आन पेंटिंग”^२ में यही माना है। रायकृष्णदास नृत्य अर्थात् नाट्य के विषय में कहते हैं कि — बिना नृत्य के हाव-भाव एवं अंग-भंगी को समझे हुए चित्रों का समुचित अंकन एवं प्रेक्षण असम्भव है। नट (अभिनेता, पात्र) अपने नृत्य में जो अभिव्यक्ति उक्त आंगिक विकारों द्वारा करता है उसी को दृश्य-कलाओं का निर्माता अपनी कृति में स्थायित्व प्रदान करता है। अतएव ऐसा निर्माता जब तक नृत्य के तत्वों के ज्ञान में निपुण न होगा तब तक अपनी सृष्टि में कैसे सफल होगा। इसी प्रकार जब तक उसके दर्शक को वे तत्व

१ — “नृत्य” का अर्थ नाट्य या नृत्य की चर्चा के लिए देखिये कपिला वात्स्यायन का ‘कलामिकल इंडियन डान्स इन लिटरेचर एण्ड दि आर्ट्स’ । — संगीत नाटक अकादमी, नई दिल्ली, १९६६, पृ० १९।

२ — इंडियन हिस्टोरिकल क्वार्टली, भाग ९, १९३३ ।

ज्ञात न होंगे, तब तक वह चित्रादि को कैसे समझ सकेगा। न तो वह उनके भाव तक पहुँचेगा, न आंगिक विकारों की स्वाभाविकता को ही निरख सकेगा।^१

चित्र में ब्रह्मा के समान मानव वास्तविकता नहीं उ-पन्न कर सकता, प्राण-संचार नहीं कर सकता, किन्तु अनुकृति या प्रतिकृति अवश्य ला सकता है। वह अनुकृति यथार्थ के अत्यधिक निकट हो सकती है। विधाता ने संपूर्ण सृष्टि की एक प्रकार से चित्र-रूप में ही रचना की है, किन्तु मानव उक्त सृष्टि की अनुकृति मात्र में भी पूर्णता नहीं प्राप्त कर सका, क्योंकि 'चित्रसूत्र' (२।४-९) में कहा गया है कि सभी कलायें परस्पर अन्योन्याश्रित हैं। मूर्तिकला चित्रकला पर, चित्रकला नृत्य पर, नृत्य वाद्य पर, वाद्य गीत पर आश्रित है। अतः जो व्यक्ति इन सभी कलाओं को जानता है वही चित्र, मूर्ति, कला में प्रवीण हो सकता है। यहाँ पर नृत्य के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। प्रिय-वाला शाह, स्टेला क्रैमरिश इत्यादि विद्वानों ने नृत्य का अर्थ नृत्य मानकर और संगीत, वाद्य एवं नृत्य का पारस्परिक सम्बन्ध स्वीकार किया है। चित्र में नृत्य की भाँति ही मुद्राओं का अंकन होता है। किन्तु कुछ विद्वान् नृत्य का अर्थ नाट्य मानते हैं। यह चित्र नृत्य से भी श्रेष्ठ है क्योंकि चित्र तत्त्विकदानन्द की प्राप्ति कराके मोक्ष प्रदान करता है। अतः निःसन्देह चित्र नृत्य से श्रेष्ठतर है।

चित्र भी नृत्य अथवा नाट्य (नृत्त)^२ के समान नृत्य वस्तु है। चित्रकला और नृत्य के इन पारस्परिक घनिष्ठ सम्बन्ध में वास्तविक रहस्य यह है कि जिस प्रकार नृत्य या नाट्य में हस्त-मुद्राओं से हम अपने समस्त भावों को प्रकाशित करते हैं, उसी प्रकार चित्रकार अपने हस्त-कौशल से चित्र में समस्त भावों की कथा को हस्तमुद्राओं एवं मुख-मुद्राओं के द्वारा प्रकट कर देता है। 'विष्णुधर्मोत्तर' (३।५।७) में नृत्य की परम चित्र माना गया है,^३ अर्थात् नृत्य और चित्र दोनों के विषय समान हैं। कुशल चित्रकारों की चित्रकला को देखकर नृत्य की भेदना प्रत्यक्ष रूप धारण कर लेती है।

'प्रमाण' अर्थात् नाप और अनुपात, जिसका नृत्य-अध्यायी में वर्णन नहीं है, किन्तु चित्र में प्रमाण आवश्यक है उसका वर्णन 'चित्रसूत्र', अध्याय ३५ में है। स्टेला क्रैमरिश इसका (वि० घ०. ३५।७ द्वितीय पंक्ति का) अर्थ यह लिखती हैं—'Hence I am going to speak about that by which measurement in dancing was said (to be regulated)'" यह अर्थ सर्वथा^४ अशुद्ध है। नृत्य में शारीरिक प्रमाण - हंस, मालव्य आदि शरीर का नाप और अनुपात का प्रश्न ही नहीं उठता। नृत्य में हस्तमुद्रा, ताल और लय ही प्रधान है, शारीरिक माप नहीं।

१—रायकृष्णदास, "भारत की चित्रकला" लीडर प्रेस, इलाहाबाद, पृ० २४-२५।

२.—नृत्य और नृत्त में बहुत अंतर है। 'नृत्य' नाचने को कहते हैं और 'नृत्त' मुसंस्कृत अभिनय की।

परस्यानुकृतिर्नर्दियं नाट्यज्ञे कथितं नृप।

तस्या संस्कारकं नृत्तं भवेच्छोभाविषधनम् ॥ —वि० घ०, ३।२०।१।

३—'कराश्च ये मता (महा) नृत्ते पूर्वोक्ता नृपसत्तम ॥ ६ ॥

त एव चित्रे विज्ञेया नृत्तं चित्रं परं मतम्।

नृत्ते प्रमाणं यन्नोक्त तत्प्रवक्ष्याम्यतः शृणु ॥ ७ ॥—वि० घ०, ३५।६-७ ॥

अर्थात् - "नृत्त" में प्रमाण को कह चुके हैं अतः अब उसे नहीं कहेंगे। नृत्य और चित्र की मुद्रायें एक समान हैं। उसे सब लोग जानते हैं, अतः बतलाने की आवश्यकता नहीं है।

४—स्टेला क्रैमरिश, विष्णुधर्मोत्तर; कलकत्ता यूनिवर्सिटी प्रेस, १९२८, पृ० ३५।

चित्र और मूर्ति के आकार-निर्माण में नाप और अनुपात का विशेष महत्व है जैसे संगीत और नृत्य में ताल और लय का। हस्त-मुद्रा और प्रमाण से युक्त चित्र, कलाकार की कल्पना, अनुभव एवं उसकी भाव-प्रकाशन क्षमता अर्थात् कौशल, ये सब मिलकर चित्र की उत्पत्ति में सहायक होते हैं।

चित्रकला का विकास एवं धार्मिक, सामाजिक स्थिति

प्राचीन काल से ही भारतीय नागरिकों के जीवन में चित्रकला का महत्वपूर्ण स्थान था। नगरों के विकास के साथ-साथ कलाओं का भी विकास हुआ। चित्रकला नगर की शोभा तो थी ही, नागरिकों की पोषिका और मनोरंजन का साधन भी थी। जीवन में प्रगति लाना कला का धर्म था। पूजा-पाठ विषयक धार्मिक कृत्यों से सम्बद्ध चित्र भी बनाये जाते थे।

‘कुट्टनीमलं काव्यम्’ में दामोदर गुप्त ने कहा है कि विदुषी कहे जाने की अभिलाषा से चित्र के गुण-दोष को अच्छी तरह जानने या होने के लिए वार-वर्नितायें (वेश्यायें) भले ही चित्रकर्म में प्रवृत्त हो सकती हैं किन्तु यदि प्रेमी-प्रेमिका का चित्र मनोरंजन या मनोविनोद के लिए बनाये तो उनके लिए यह वज्रित है क्योंकि उनको अपने अतिथियों को आकर्षित करना था। दामोदर गुप्त का यह भाव, चित्रकला के प्रति तत्कालीन लोक-विश्वासों की पवित्रता का द्योतक है। इससे उस समय की सामाजिक स्थिति का बोध होता है। — ‘आलेख्यादौ व्यसनं वैदग्ध्यख्यातये न तु विनोदाय’ ॥ ३६ ॥ — अर्थात् चित्र आदि कलाओं का शौक अपनी निपुणता (विदग्धता) प्रकट करने के निमित्त वे करती थी, मन बहलाने के लिए नहीं।

ललितकला (वास्तु, मूर्ति, चित्र, संगीत और काव्य कला) में निपुणता की गणना सभ्य नागरिक के लक्षणों में होती थी। वात्स्यायन ने कामसूत्र (३०२।१२) में कला के क्षेत्र में प्रत्येक नागरिक का दक्ष होना आवश्यक माना है — ‘विविधशिल्पज्ञो। उच्च कुल की महिलायें बहुधा कला-प्रवीणा होती थी। ‘ललितविस्तर’ (पृ. १४४) से विदित होता है कि राजकन्या गोपा, कला में बहुत निपुण थी। इस प्रकार की कुमारियों का विवाह प्रायः समान योग्यता वाले वर के साथ किया जाता था। गोपा के विवाह के अवसर पर उसके पिता कहते हैं— ‘मेरे कुल की परम्परा यह है कि कला में निपुण व्यक्ति के साथ ही पुत्री का विवाह किया जाय, न कि कला के ज्ञान से वंचित व्यक्ति के साथ। कुमार सिद्धार्थ कला ज्ञान से रहित है। ऐसी दशा में मैं अपनी कला निपुणा पुत्री का उनके साथ कैसे विवाह कर दूँ?’ गोपा के पिता दण्डपाणि का यह स्पष्ट उत्तर सुनकर महाराज शुद्धोदन अति दुखी हुए। कुमार के कानों तक पिता के दुःख का कारण जब पहुँचा तो कुमार ने पिता से कहा कि इस नगर भर में कोई ऐसा व्यक्ति है जो शिल्प प्रतियोगिता में मेरी स्पर्धा रख सके?’ देव, अस्ति पुनरिह नगरे कश्चिद्धो मया साधं समर्थः शिल्पेन शिल्पमुपदर्शयितुम्?’ — तत्पश्चात् नगर में प्रतियोगिता का एक विशाल आयोजन हुआ, जिसमें बड़े-बड़े कला-कुशल व्यक्तियों ने भाग लिया। इसमें कुमार सिद्धार्थ जिन शिल्पों में सर्वजित रहे और निपुणता प्राप्त की, उनकी ८९ कलाओं की नामावली ‘ललितविस्तर’ में दी गई है। इस सूची में चित्र, रूप, रूपकर्म ये चित्रकला सम्बन्धी कलाएँ भी हैं। इनके अतिरिक्त धनुष्कला, असिकला, वीणा-वादन आदि में भी उन्होंने निपुणता प्राप्त की। अजंता, गुफा १६ में कुमार सिद्धार्थ की कला-शिक्षाओं का एक रोचक दृश्य भी अंकित है जिसमें वह लेखन, धनुर्विद्या, वीणा-वादन का अभ्यास करते हुए दिखलाये गये हैं, और दीवार पर तलवार, परशु, आरी, वीणा टपी हैं तथा धनुष-बाण रखा है, पिंजड़े में कबूतर, चिड़िया टोपे हैं। — (दे० ग्रिफ़िथ, अजंता गुफा १६, फलक ४५, चित्र-२०)।

१ — “अस्माकं चायं कुलधर्मः शिल्पज्ञस्य कन्या दातव्या नाशिल्पज्ञस्येति कुमारश्च न शिल्पज्ञः...तत्कथमशिल्पज्ञायां दुहिता दास्यामि।” — ललितविस्तर १२, पृ० १४३।

उस समय चित्र-विद्या की इतनी व्यापक प्रथा थी कि ग्राम्य चित्रिया भी उस कला में प्रतिनिधित्व जानी थी और चित्रकला की बारीकियों से परिचित थी। 'मल्लचम्पू' में उल्लेख है कि नव नव कुण्डिनपुर जा रहे थे तो पामरो (निम्न जनों) की पत्निया बरामदे में खड़ी होकर बड़ी मुकानतता या मुकाशना में उन्हें देखना एवं उनका चित्र बनाना रही है।

“आरुह्यैताः शिखरिसदृशान्पाममल्योत्तचक्रूटानन्योन्यान्प्रणिहितभुजाः सगताः कौतुकेन।

प्रेक्षावेशादविचलद्दशो योषितः पामराणां पञ्चन्यस्त्वा निभूततनवो लब्धलीलां वहन्ति ॥” (६।६७)

आज भी ग्राम्य-जीवन में चित्रकला का महत्वपूर्ण स्थान है। यद्यपि उसमें पूर्वकाल जैसा अंकन और उत्तमता नहीं है।

प्राचीन साहित्य में पाये जाने वाले प्रचुर उल्लेख भी इस प्रकार के हैं, कि यदि मुसंस्कृत वर्गों के पुरुषों और स्त्रियों में कला का अनुशीलन एवं मूल्यांकन व्यापक रूप में प्रचलित न होता तो वे गुमराज न कहे जाते। और ये उल्लेख तथा प्रसंग इस बात के साक्षी हैं कि मुसंस्कृतजन निमित्त रूप में, रंग के सौंदर्य में तथा अङ्गकार संबंधी महज बुद्धि एवं सौंदर्यात्मक भावावेग दोनों के प्रति बाकायों में मिलने वाले आनन्द में प्रसिद्ध हो उठते थे। कारिदारान, भवभूति तथा अन्य उच्च कोटि के नाटककारों के परवर्ती काव्य में ही नहीं बल्कि भाग्य के अन्याय नाटकों में और उसमें भी पहले के महाकाव्यों तथा बौद्ध-साहित्य-जातक कथाओं आदि में भी पाये जाते हैं। इस कला का सूक्ष्मांत राजाओं के दरबारों में हुआ तथा सर्वथा लौकिक उद्देश्य और प्रेरणा का ही लेकर हुआ। बुद्ध-संघर्षों चित्र-रचना करने वाले कलाकारों की, अजन्ता आदि स्थानों में अवशिष्ट रचना अपने विषय की दृष्टि से मुख्यतया प्रामाणिक एवं सामाजिक है। महाकाव्यों तथा नाट्य साहित्य में पाये जाने वाले उल्लेख साधारणतः अधिक शुद्ध रूप में गौण-व्यक्ति-स्वभाव के, वैयक्तिक, पारिवारिक या नागरिक चित्रों से संबंध रखते हैं, जैसे—मानव, प्रतिकृति का चित्रण, राजाओं तथा अन्य महान् व्यक्तियों के जीवन के दृश्यों और प्रसंगों का प्रदर्शन अथवा राजमहलों और व्यक्तिगत या सार्वजनिक भवनों की दीवारों की सजावट इत्यादि।

भारतीय कला के चित्रपट पर लोक के सर्वांगीण जीवन का प्रतिबिम्ब पड़ा है। बाणभट्ट के शब्दों में भारतीय कला की इस विशेषता को “त्रिलोकी संपुजन” कहा जा सकता है। “कादम्बरी” के उज्जयिनी वर्णन में उस समय की चित्र भित्तियों को “दशितविश्वरूपा” कहा गया है वह यथार्थ ही है। कला में यह समग्र जीवन का अंकन है। बौद्धों की चित्रकला में भी इस प्रकार के तत्व विद्यमान हैं, उदाहरणार्थ—सिगरिया (मिहगिरि) में राजा कश्यप की रानियों के चित्र, पारस के राजदूत का ऐतिहासिक चित्रण, या राजकुमार विजय का जलपान से रुका के तट पर उतरना आदि। भारतीय चित्रकला में पुराकालीन महानता से युक्त भावना के साथ भारतीय धर्म, संस्कृति और सामाजिक जीवन की व्याख्या थी। अजन्ता के चित्रों में जिस भावना और परम्परा का प्रभुत्व है वही बाघ और सिगरिया में, खोतान के भित्ति चित्रों में भी पायी जाती है, और रूप तथा रीति के परिवर्तन के होते हुए भी, पहाड़ी चित्रों में आध्यात्मिक दृष्टि से वही वस्तु है।

नगरों में चित्रशालायें बनी होती थीं। उनकी दीवारों पर तरह-तरह के चित्र अंकित होते थे, जिनका विस्तृत वर्णन ‘उत्तर रामचरित’ (प्रथम अंक), ‘मालविकाग्निमित्र’ (प्रथम अंक), ‘कादम्बरी’ (पृ० २१०, चित्र-शाला में देव, दानव, सिद्ध, गन्धर्वादि के चित्र बने हुए थे) आदि में है। ‘नाट्यशास्त्र’ में नाट्यशाला तथा चित्र-

शाला की दीवारों पर चित्र बनाने का वर्णन मिलता है।^१ सुसंस्कृत घरों के अन्तःपुर में शयनकक्ष स्वतः एक चित्र-शाला होती थी जिसमें पति-पत्नी, तरंग उठने पर, चित्र-रचना करते थे। इससे ज्ञात होता है कि उस समय नागरिक जीवन में चित्रकला कितनी लोकप्रिय थी। सभ्य नागरिक चित्रफलक पर चित्र-रचना का अभ्यास करते थे।^२ नागरिक एक पेटी में विभिन्न प्रकार के रंग, तुलिका तथा चित्र-निर्माण के अन्य उपकरण रखते थे। वात्स्यायन ने इसे 'प्रतोलिका' एवं 'वर्तिका-करण्डक', कालिदास ने 'वर्तिका करण्डक' दण्डी ने "वर्तिका समुद्गक" कहा है। वात्स्यायन ने कामभूष में इस प्रतोलिका को प्रिया की उपहार में देने का आदेश दिया है 'प्रतोलिकानां...दानम्'।

चित्र-निर्माण स्वतंत्र एवं सुविकसित नगर-व्यवसाय भी था। 'रामायण' (अयोध्या-८३।१२-१५) तथा 'मल्लिन्दप्रश्न' (पृ० ३२४) में नगर व्यावसायिकों की एक तालिका मिलती है जिसमें चित्रकारों की भी गणना की गई है। व्यवसाय की देख-रेख के लिए नगरों में पदाधिकारियों की नियुक्ति की जाती थी। इस प्रकार के पदाधिकारियों का उल्लेख अर्थशास्त्र (प्रकरण ७६-७७) तथा युक्तीति में मिलता है। वे यह देखते थे कि विभिन्न प्रकार के उद्योग धन्धों के पालन करने वाले अपना कार्य मुचाह रूप से करते हैं अथवा नहीं। कारीगरों का संरक्षण इनका कार्य था। यदि कोई व्यक्ति किसी कारीगर के कार्य अथवा उसकी आमदनी में बाधा डालने की चेष्टा करता था तो ये अधिकारी उसे कठिन आर्थिक दण्ड देते थे — 'कारुशिल्पिनो कर्मगुणापकर्षमाजीवं विक्रयं प्रयोपधातं वा सम्भूय समुत्पापयता सहस्रं दण्डः' — (अर्थशास्त्र-७७) मेगस्थनीज ने यहाँ तक लिखा है कि यदि कोई व्यक्ति किसी कारीगर के हाथ को काटता अथवा उसे शारीरिक हानि पहुँचाता था तो उसे मृत्युदण्ड दिया जाता था। मेगस्थनीज ने भी पाटलिपुत्र की एक समिति का उल्लेख किया है जिसके सदस्यों का कर्तव्य, व्यवसाय का निरीक्षण तथा उनके विकास का प्रबन्ध था।^३

चित्रकारों को उनके पारिश्रमिक के रूप में शुल्क दिया जाता था। व्यवसाय के अधिक प्रचार के कारण नगरों में कभी-कभी व्यावसायिक शिक्षा देने वाले आचार्य भी रहते थे — 'शिक्षकाभिज्ञकुशला आचार्याश्चेति शिल्पिनः।' इन आचार्यों की प्रयोगशालाओं में नवान्तुक विद्यार्थी अपने मित्रों की आज्ञा पाने के उपरान्त मनोवांछित शिल्प में प्रवीणता प्राप्त करने के लिए आता था। विद्यार्थी को आचार्य निःशुल्क शिक्षा देता था। वह अपने विद्यार्थी को पुत्र के समान मानता था तथा उसके भोजन एवं वस्त्र की व्यवस्था भी करता था —

‘स्वशिल्पमिच्छन्नाहर्तुं बान्धवानामनुजया ।

आचार्यस्य वसेन्वते कृत्वा कालं सुनिश्चितम् ।

आचार्यः शिक्षयेदेनं स्वगृहे दत्तभोजनम् ।

न चायत्कारयेत्कर्म पुत्रवच्चैनमाचरेत् ॥ १७।१८ ॥ — नारदस्मृति ।

१—भित्तिवदथ विलिप्तासु परिमृष्टासु सर्वतः ॥७२॥

समासु जातशोभासु चित्तकर्म प्रयोजयेत् ।

चित्रकर्मणि चालेख्या पुरुषा स्त्रीजनास्तथा ॥७३॥

लतावन्धाश्च कर्तव्याश्चरितं चात्मभोगजम् ।

—नाट्यशास्त्र, आलेख्यकर्म, अध्याय २।

२—अभिज्ञानशाकुन्तलम्, अंक ६, तथा अन्य संस्कृत ग्रन्थों में भी इसका वर्णन है।

३—मेक्लिण्डल, "मेगस्थनीज ऐन्ड एरियन", खण्ड २६ ।

४—बृहस्पतिस्मृति, गा. ओ. सी, पृक्ति ६९, पृ० १३५ ।

विद्यार्थी से गृहपरिचर्या कराने वाला आचार्य तथा शिक्षामार्ग के पुत्र ही आचार्य के गृह से लौट आने वाला विद्यार्थी दोनों ही समाज में घृणा से देखे जाते थे । —

शिक्षयन्तमदुष्टं य आचार्यं सम्परित्यजेत् ।

बलाद्वासयितव्यस्याद्बन्धुं च मोर्क्ष्णि ॥१७११॥ — नारदस्मृति ।

शिल्प की पूर्ण शिक्षा तथा आचार्य की अनुमति लेने व उपरान्त घर लौटने वाला विद्यार्थी शिल्प का विशेषज्ञ माना जाता था । —

‘गृहीतशिल्पः समये कृत्वाचार्यं प्रदक्षिणम् ।

शक्तिश्चानुमान्येतन्तेवामी निवर्तते’ ॥१७११॥ — नारदस्मृति ।

ऐसा प्रतीत होता है कि यह श्रान्ताधिक कला-शिक्षा उपचकोटि की थी । अजन्मा तथा बाध आदि की अनुमति चित्रकारिया, उत्खनन में उपनयन प्रविमाये, भवन, मंदिर, विहार, आयुष्य तथा कला एवं शिल्प के अनेक उदाहरण उसके श्रेष्ठ प्रतीक हैं । ये व्यवसाय परम्परागत होते थे । पिता के व्यवसाय का अनुसरण पुत्र करता था । ऐसा होता अधिक व्यावहारिक भी था क्योंकि पिता के शिल्प का पुत्र, उम्मीदनापरण में होने के कारण सरलता से सीख लेता था । इसका उल्लेख जातकों में कई स्थलों पर मिलता है । चित्रकारों के कार्य का एक बहुत सुन्दर वर्णन ‘मृच्छकटिक’ (अंक १) में मिलता है — ‘मल्लकशतपरिधूतचित्रकद इवाद्गुलीभिः स्पृष्ट्वा स्पृष्ट्वापत्यमि’ ।

उद्देश्य या चित्र के प्रयोजन : — चित्र और चित्राभास (रिलीफ चित्र) के अन्तर्गत चित्र का सम्पूर्ण रहस्य निहित है । ब्रह्म चित्र-सदृश है तथा संपूर्ण संसार चित्राभास है । ब्रह्म निर्गुण, निराकार, निर्विकार, सच्चिदानन्दमय है । परन्तु विश्व की सृष्टि में मानव ने रूप और वर्ण के द्वारा नाना कल्पनाओं को साकार रूप दिया । अतएव चित्र और चित्राभास का आध्यात्मिक दृष्टि से मूल्यांकन करना चाहिये । ‘अपराजितपृच्छा’ में इस संबंध में कुछ निर्देश हैं जिनका वर्णन आगे किया जायेगा । प्रस्तुत प्रसंग में ‘चित्र’ शब्द को ‘आलेख्य’ अर्थ में लेकर तथा चित्र के उद्देश्य पर विचार होगा । ‘विष्णुधर्मोत्तरपुराण’ में कहा गया है —

‘कलानां प्रवरं चित्रं धर्मकामार्थमोक्षदम् ।

मङ्गल्यै परमं ह्येतद् गृहे यत्र प्रतिष्ठितम्’ ॥४३३८॥

‘चित्रकला सभी कलाओं में श्रेष्ठ है । यह धर्म, काम, अर्थ और मोक्ष प्रदान करने वाली है । जिस घर में चित्र की प्रतिष्ठा की जाती है वहा पहले ही मंगल होता है । हिन्दुओं में मार्मिक कार्य के प्रारम्भ में घर के बाहर-भीतर किसी-न-किसी प्रकार के चित्रण की परम्परा आज भी विद्यमान है ।

नानालाल चमनलाल मेहता ‘चित्र-मीमांसा’ (पृ० ९) में कहते हैं — लगभग इन्हीं शब्दों में १० शताब्दियों बाद अबुलफजल ने अकबर के विचार भी प्रकट किये हैं । अकबर के विचारानुसार चित्रकला मुक्ति और ईश्वर सान्निध्य प्राप्त करने का एक मुख्य साधन है । अतः चित्र न केवल कलाओं में श्रेष्ठ है वरन् धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष — इन चारों पुरुषार्थों का भी दाता है तथा ईश्वर सान्निध्य कराता है । यही चित्र का उद्देश्य सबसे प्रधान है । मानव संस्कृति, सभ्यता और जीवन का एकमात्र प्राण धर्म रहा है । इसी ने मानव-संस्कृति के विकास में बहुत बड़ा योगदान दिया है । धर्म के संबंध में कहा गया है कि जिससे मानव का अन्तःकरण और कल्याण हो सके, वही धर्म है ।

१—प्रथम ।

२—चैतद्गृहे ।

धर्म और दर्शन के उदार क्षेत्र में संयम और तप के जिन आदर्शों की कल्पना समय-समय पर प्रकट होती रही उसी को मूर्तिमान् रूप में जनता के समक्ष प्रस्तुत करने के लिए कलाकारों ने प्रयत्न किया। धर्म ने अपना सौंदर्य जीवन को प्रदान किया और जीवन की रागात्मक वृत्तियाँ धर्म के द्वारा सूक्ष्म और सस्कृत बनीं। चित्र, शिल्प, नृत्य और संगीत कला में विरहित जीवन हेमंत के पतझड़ की भाँति शुष्क दिखाई पड़ती है। धर्म के प्रागण में वसंत-लक्ष्मी की शोभा का अवतार कला के द्वारा हुआ। दूसरी ओर धर्म के निमेल आदर्शों को प्राप्त करके कला का स्वरूप निखर गया। कला केवल पृथ्वी की वस्तु नहीं, वरन् धर्म के द्वारा कला को स्वर्ग का पवित्र आशीर्वाद भी प्राप्त हुआ। कला, विषयात्मिक सौन्दर्य को प्रकट करने का साधन नहीं बनी, उसके द्वारा शील और संयम के उच्च आदर्श, लोक के सम्मुख प्रस्तुत किए गए। अपनी कठिन साधना के बल पर कलाकार ने निराकार को साकार, असीम को सीम, अपार्थिव को पार्थिव और अज्ञेय को ज्ञेय रूप में बाँध देने की निपुणता प्राप्त की है। यही भारतीय कला का आध्यात्मिक भाव है।

भारतीय कलाकारों ने देवी-देवताओं की काल्पनिक कृतियों का निर्माण करने में अधिक अभिरुचि प्रकट की है। यहाँ कोई भी कला बिना देवी-भावना के भोग्या नहीं बनी। नृत्य में नटराज-शिव, संगीत में नाद-ब्रह्मा, आलेख्य (चित्र) में जगन्नाथ आदि के पट-चित्र तथा अन्य देवी-देवताओं के चित्र, वास्तु में वास्तु-ब्रह्म इन सभी में देवी-भाव निहित है। भारतीय कला में सत्य, शिव, सुंदर की महान् भावना है। उसका आधार सत्यमय, परिणाम शिवमय और स्वरूप सौन्दर्यमय है। भारतीय लोक-जीवन में चित्रकला के प्रति इस धार्मिक निष्ठा के कारण ही आज भी घरों में सभी शुभकार्यों और उत्सवोत्सवों पर मंगलमयी कला का प्रवेश दिखायी देता है। एशिया के अनेक देशों में मृतात्माओं के साथ चित्रों तथा हस्तलेखों को दफनाये जाने का एकमात्र उद्देश्य यही धार्मिक दृष्टिकोण रहा है।

अजन्ता इत्यादि के भित्तिचित्रों के अतिरिक्त राजस्थानी, मुगल और पहाड़ी शैली के चित्रों में भी धर्म की सर्वोपरि मान्यता है। संभवतः यही कारण है कि प्राचीन कलाचार्यों ने देवस्थानों, सार्वजनिक स्थानों तथा गृहों को चित्रों से सुसज्जित करने का विधान किया है। धर्म की आध्यात्मिक, अदृष्ट एवं अलौकिक पृष्ठभूमि पर ही भारतीय चित्रकला की आधार-भित्ति खड़ी है। चित्रकला को धर्म के साथ संयुक्त करके कलाकारों ने उसकी लोकप्रियता तथा महत्व को बढ़ाया है।

प्राचीन आचार्यों ने सिद्धान्त और व्यवहार रूप में यह सिद्ध करके बतलाया है कि “काम” को मर्यादित करके उसको अर्थ और मोक्ष के अनुकूल बनाना केवल धर्म के ही अधीन है। निरकुश काम को नियंत्रित और मर्यादित करके मोक्ष, अर्थ और काम के बीच धर्म ही सामञ्जस्य स्थापित कर सकता है। वैशेषिक दर्शन में—‘यतोऽभ्युदयनिःश्रेयससिद्धिः स धर्मः’—कहकर यह स्पष्ट कर दिया गया है कि धर्म वही है जिससे अर्थ-काम संबंधी सामाजिक सुख एवं मोक्ष संबंधी पारलौकिक सुख की सिद्धि होती है। यहाँ अर्थ और काम से उतना ही प्रयोजन है जितने से शरीर-यात्रा तथा मन की संतुष्टि हो सके और मोक्ष प्राप्ति को सहायता मिले। इसी धर्म के लिए महाभारतकार ने बड़े धार्मिक शब्दों में कहा है कि—

‘ऊर्ध्वबाहुर्विरौम्येष नहि कश्चित्शृणोति माम्।

धर्मादर्थश्च कामश्च स धर्मः किन्तु सेव्यते ॥’—(महाभारत)

मैं दोनों हाथ उठाकर चिल्ला-चिल्लाकर कह रहा हूँ कि अर्थ और काम को धर्मपूर्वक ही ग्रहण करने में कल्याण है परन्तु उसे कोई सुनता ही नहीं।

वस्तुतः धर्म वह नियम है जो लोक और परलोक के बीच सामंजस्य स्थापित करता है, जिसके द्वारा अर्थ, काम और मोक्ष सरलता से मिल जाते हैं। यही धर्म के तत्व का बोध है।

समस्त भारतीय कला के स्वरूप का उद्देश्य एक विशेष प्रकार की गंभीर आत्मदृष्टि को बाहर प्रकट करना है जो दृष्टि रूप तथा आकार के गुण अर्थ को छूटने के लिए भीतर जाने में, अपनी गंभीरतर आत्मा में कला के विषय की खोज करने से, निर्मित होती है। भारतीय चित्रकला की सभी श्रेष्ठ रचनाओं में स्थूल रूप के साथ ही उसके प्राकृतिक आकार का आन्तरिक सत्य एवं छन्दोमयता रहती है। अन्य कलाओं से इसकी पृथक्ता का कारण है इसकी अपनी विशेष दिशा, जो इसकी विशिष्ट सौन्दर्यवृत्ति के लिए स्वाभाविक और अनिवार्य है। यह अन्तरात्मा की स्थिर अवस्थाओं की अपेक्षा उसकी गतिशील अवस्थाओं पर कहीं अधिक उत्साह और आग्रह के साथ केन्द्रित होती है।

चित्रकार अपनी अन्तरात्मा को प्रकृति के रंगों में विलीन कर देता है। उस विलय के द्वारा प्रयुक्त रूप में एक प्रकार की सरलता, एवं रेखा में सूक्ष्मता की प्रवाहशील सुगमा होती है जो उस सरलता और सूक्ष्मता पर आत्म-अभिव्यक्ति की एक गतिशील और भावमयी शैली को प्रकट कर देती है। जितना ही अधिक वह विलय हमें अन्तरात्मा के जीवन का रूप-रूप, उसका परिवर्तनशील आकार तथा भावविम्व प्रदान करता है उतनी ही अधिक चित्रकार की रचना सौंदर्य से चमक उठती है। वह आन्तरिक सौंदर्य-बुद्धि को अपने अधिकार में करके सौन्दर्यबोध को कला का रूप देती है और वही सत्ता की सुन्दर आकृतियों एवं रजित प्रभावों के अध्यात्मतः इन्द्रियग्राह्य रूप में आत्मा के बहिः विवरण का आनन्द प्रदान करती है।

“पञ्चदशी,” ब्रह्मानन्दग — विषयानन्द, प्रकरण-१५ में भी कहा गया है :—

यद्यत्सुखं भवेत्तत्तद्ब्रह्म निर्विघ्नं प्रतिबिम्बनात् ।

वृत्तिष्वन्तर्मुखास्वस्य निर्विघ्नं प्रतिबिम्बनम् ॥ १९ ॥

अर्थात् जहाँ कहीं जो सुख होता है वह सब ब्रह्म का प्रतिबिम्ब होने के कारण ब्रह्म तत्व ही है अर्थात् ब्रह्मानन्द का एक अंश ही है। जब वृत्तियाँ अंतर्मुखी हो जाती हैं तब उनमें यह ब्रह्म निर्विघ्न प्रतिबिम्बित हो जाता है।

यही प्रतिबिम्ब चित्रकला के षडंगों में से एक प्रमुख अंग “सादृश्य” है। इसी को उच्च अभिव्यक्ति ही चित्रकला में सजीवता एवं असीम आनन्द ला देती है।

चित्रकारी कलाओं में सबसे अधिक इन्द्रियमय है। चित्रकार अपनी कृति में अन्तरात्मा और इन्द्रिय दोनों को अपनी गंभीरतम और सूक्ष्मतम सृष्टियों में एक स्वर करके, पदार्थों और जीवन के आन्तरिक अर्थों की संतोषपूर्ण अभिव्यक्ति में एकीभूत कर देता है। उसकी कृति में अन्तरात्मा का रसस्निग्ध वैभव और अपरिमित आनन्द रहता है। रूप-रंग की पूर्णता को देखने की चक्षुओं की कामना को, प्रश्रय देकर उसे आध्यात्मिक सौंदर्यात्मिक आनन्द से आलोकित करता है।

भारतीय कलाकार के लिए वास्तविक सुन्दरता ‘लावण्य’ है, यह आन्तरात्मिक है। इसे अपनी कृति में प्रकट करना ही चित्रकार का परम लक्ष्य है। भारतीय चित्र में स्वभाव और कर्म का केवल उतना ही अंश चित्रित किया जाता है जितना गूढ़ आध्यात्मिक या आंतरिक “भाव” को अभिव्यक्त करने में सहायक हो। कला का दूसरा उच्च उद्देश्य है जीवन और प्रकृति के रूपों के द्वारा सत्ता की व्याख्या या जीवितमूलक अभिव्यक्ति करना, और यही भारतीय चित्रकला का आरम्भ-बिन्दु है।

रंग का प्रयोग भी आध्यात्मिक एवं आन्तरिक उद्देश्य के साधन के रूप में किया जाता है और यह विशेषतः अजन्ता के चित्रों में स्पष्ट है। रेखा और रंग के अर्थ एवं उस विशिष्ट वस्तु का अनुभव करना होगा जिसका परिणाम धार्मिक भावावेग है, उदाहरणार्थ — अजन्ता की १७ वीं गुफा में बुद्ध के सम्मुख खड़े माता-पुत्र का गंभीर सुकुमार और उत्कृष्ट चित्र सुप्रसिद्ध है। इसमें यशोधरा अंजलि फैलाये हुए पुत्र राहुल को भिक्षा-रूप में भगवान् बुद्ध को दान दे रही है। आत्मसमर्पण की पराकाष्ठा का यह चित्र बेजोड़ है। इसी आत्म-दान में माता की अंतरात्मा अपने आध्यात्मिक हर्ष को पाना चाहती है। इस चित्र का रंग-रेखा तथा भाव दर्शनीय है। इस पूर्णता के द्वारा अजन्ता की कला केवल बौद्ध-धर्म का चित्रण, और उसके विचार, धार्मिक भाव, इतिहास तथा कथा की अभिव्यक्ति ही नहीं रही, वरन् भारत की अन्तरात्मा के लिए बौद्ध-धर्म के आध्यात्मिक आशय और इसके गूढ़ अर्थ की सत्य व्याख्या भी बन गई।

चित्रकला के प्रसंग में चारों पुरुषार्थों - धर्म, अर्थ, काम, और मोक्ष का विवेचन :—

धर्म : — भारतीय चित्रकला में आध्यात्मिक पक्ष की प्रधानता है। भारतीय कलाकारों ने केवल बाह्य-सौंदर्य के वशीभूत होकर ही कला की उद्भावना नहीं की, वरन् उसकी आन्तरिक प्रेरणाओं और दैवी विश्वासों ने ही उसके विचारों को चित्र, मूर्ति आदि में रंग-रूप दिये हैं। भारतीय कला का उद्देश्य मानव को ईश्वर की ओर ले जाता है। कला का आदर्श सम्बन्धी विचार भारतीय कलाकारों, कवियों और सहृदयों का यह रहा है कि जिसकी विश्वाप्ति भोग में है वह कला नहीं, बल्कि बंधन है, किन्तु जिसका लक्ष्य, उद्देश्य या संकेत परमतत्त्व की ओर है, वही श्रेष्ठ कला है —

‘विश्वाप्तिर्यस्य सम्प्रोये सा कला न कला मता।

लोयते परमानन्दे यथात्मा सा परा कला॥

कला शब्द की व्युत्पत्ति भी कला के इसी परमतत्त्व, परमानन्द-प्राप्ति का बोध कराती है। कला शब्द की व्युत्पत्ति है ‘कं लाति’—अर्थात् आनन्द देने वाली। ‘जैवागम’ में कला को ‘किञ्चित्कर्तृत्वलक्षणा’—अर्थात् संकुचित कर्तृत्व शक्ति माना गया है, जैसा — ‘लावण्य किञ्चिदन्वितम्’ में भी कहा गया है कि लावण्य को थोड़ा-सा ही चित्र में दिखलाया जा सकता है सम्पूर्ण नहीं। ‘व्यञ्जयति कर्तृशक्तिं’ कलेति तेनेह कथिता सा — अर्थात् आत्मा की कर्तृत्व शक्ति को जो सीमित रूप में प्रकट करती है, उसका नाम कला है। इसी लक्षण को और अधिक स्पष्ट करते हुए क्षेमराज ने लिखा है — “कलयति, स्वरूपम् आवेशयति, वस्तुनि वा तत्र-तत्र प्रमात्तरि कलनमेव कला” — अर्थात् वस्तुओं या प्रमाता के ‘स्व’ को आत्मा को सीमित रूप में प्रकट करती है, इसीलिए इसका नाम कला है — (शिवसूत्र विमर्शिनो)। कलाकृतियाँ इन्द्रियों के सुख का साधन भी है। चित्र, संगीत, नृत्य, नाट्य, काव्य आदि कलाओं में ही ऐसी कृतियों को उत्पन्न करने की शक्ति है जो परब्रह्म को इन्द्रियग्राह्य रूप में प्रदर्शित कर सहृदय को परमतत्त्व के मत्त-स्वरूप का अनुभव करा सकती हैं। यही भारतीय कला का आदर्श है।

सृष्टि के संपूर्ण वैभव में कला का निवास है। भारतीय कलाकार ने इसी सृष्टि के प्राकृतिक सौंदर्य-वैभव को अपनी चित्रकला में स्थान दिया है। उसकी कलाकृति में तन्मयता के भाव, आत्मविस्मृति और आत्मसमर्पण की उच्च भावना समाविष्ट है। इसीलिए वह अपनी कृतियों में उस शाश्वत सत्य को, निराकार को साकार, असीम को सीमि रूप में बाँधने का प्रयास करता रहा है। भारतीय चित्रकला में “सत्यं शिवं सुन्दरं” की महान् धर्म-भावना उसका प्राण है। धर्म की आध्यात्मिक एवं अलौकिक पृष्ठभूमि पर ही भारतीय चित्रकला की आधार-भक्ति खड़ी है। कला को एक महान् आदर्श के रूप में स्वीकार किया गया है और उसको मनुष्य के लौकिक तथा पारलौकिक कल्याण का हेतु माना गया है।

देवी-देवताओं की काल्पनिक कृतियों के द्वारा अनन्त को सीमा रेखाओं में बाधने का प्रयोगनीय यत्न चित्र-कला में है। इसीलिए चित्रकला शास्त्रज्ञों ने देवस्थानों, सार्वजनिक चित्रशालाओं में तथा घरों को चित्रों से सुसज्जित करने का विधान किया है। धार्मिक अनुष्ठान, सामाजिक उत्सव आदि में चित्रों की पूजा अर्चना का निर्देश किया गया है।

“कामसूत्र” में कहा गया है कि इन प्रणमनीय ६४ कलाओं को प्रत्येक गृहस्थ को करना चाहिये, क्योंकि ये कलायें सुभगा (सौभाग्य को देने वाली) हैं, मित्रा हैं, सुभगकरणी (भाग्य को सुन्दर करने वाली) हैं और स्त्रियो की प्यारी हैं। —

‘नन्दिनी सुभगा सिद्धा सुभगकरणीति च ।

नारीप्रियेति चाचार्यैः शास्त्रेष्वेव निरूप्यते’ ॥ २।१।२८ ॥

“कलानां ग्रहणादेव सौभाग्यमुपजायते” । १।२२। — कलाओं का ज्ञान प्राप्त करने मात्र से ही सौभाग्य जाम उठता है तथा सम्मान, यश एवं प्रीति की प्राप्ति होती है।

अर्थ :—चित्रकला से अर्थ-लाभ (धन की प्राप्ति) भी होता है। कलाओं का प्रयोग जब व्यवसाय के लिए किया जाता है, तब ये कलायें प्रचुर धन की भी प्राप्ति कराती हैं। मम्मट ने “काव्य प्रकाश” (१।२) में काव्य के प्रयोजन में कहा है—“काव्यं यशसे अथंक्रते ... ।” — अर्थ (धन) के लिए काव्य-रचना करनी चाहिये। जिस प्रकार आत्मा के लिए मोक्ष की आवश्यकता है, बुद्धि के लिए धर्म की, मन के लिए काम की, उसी प्रकार शरीर के लिए अर्थ की भी आवश्यकता होती है। मोक्ष की आवश्यकता केवल मनुष्य को होती है किन्तु अर्थ और काम के बिना चराचर जगत् के किसी भी जीव का निर्वाह संभव नहीं है। मुमुक्षु को संभार से उतने ही भोग्य पदार्थों को लेना चाहिये जितना ग्रहण करने से किसी प्राणी को कष्ट न पहुँचे।

काम :— इस शब्द का अर्थ रतिमुख है। इस विद्या का अनुशीलन करने से लाभान्वित होना अवश्य सम्भव है। गीता का— ‘धर्माविरुद्धो भूतेषु कामोस्मि’ — वाक्य ही इस पुरुषार्थ की महानता को बताता है।

कलाशास्त्र कामशास्त्र का ही अंग है। इससे भी किंचित् हार्दिक आनन्द प्राप्त किया जा सकता है। इसीलिए प्राचीनकाल में विरहिणी रमणियां अपने मन-बहुलाव के लिए अपने पति के चित्रलेखन में व्यस्त रहती थीं। ‘मघदूत’ में यक्ष कहता है कि मेरी पत्नी भी विरह में क्षीण हुई मेरी आकृति लिखती होगी। यक्षिणी के मन में यह विश्वास दृढ़ है कि विरह में यक्ष की दशा अत्यन्त शोचनीय हो गई है। इसलिए आठ महीने तक पति के दर्शन न पाने पर भी वह केवल मनोभावों की कल्पना से यक्ष के सादृश्य-चित्र का अनुमान कर लेती है — “मत्सावृष्यं विरहतनुं वा भाग्यगम्यं लिखन्तो ।” — विरह में कामासक्त मन को शान्ति देने के लिए तथा मन बहुलाव के लिए विरही स्त्री-पुरुष एक-दूसरे का चित्र खींचते थे। “तिलकमंजरी” में राजा के बहुमुखी विनोदों में आलेख्य-विनोद की भी गणना है। चित्र-दर्शन मनोविनोद का अति उत्कृष्ट साधन माना जाता था। सुसंस्कृत रुचि के व्यक्ति चित्र देखकर और चित्राकन करके स्वयं को आनन्दित करते थे। इनके अतिरिक्त काम-संबंधी चित्र भी अयनकक्ष तथा स्नानगृह में टंगे जाते थे।

मोक्ष :— यदि मानव-प्रवृत्तियों का सूक्ष्म अध्ययन किया जाय तो सर्वत्र यह बात स्पष्ट होती है कि मानव-जीवन में सम्पूर्ण वृत्ति के बाद ही मोक्ष की कामना उत्पन्न होती है। सम्पूर्ण संतुष्टि और उसके बाद मोक्ष, यही दो जीवन के लक्ष्य के सोपान हैं। अज्ञानता के गुफा-चित्रों में एक ओर सामाजिक भोग-विलासिता के चित्र हैं तो दूसरी

और देवताओं, यक्ष, किन्नर आदि के चित्र। अजन्ता की दूसरी गुफा के बाहरी चौखट पर दम्पति-अंकन मिलता है जो गुप्तकालीन वास्तु में बहुत लोकप्रिय है एवं तत्कालीन मंदिरों की अपनी विशेषता है। इनके चित्रगत उदाहरण भी मिले हैं। इन सबमें उस वास्तु का अभाव है जो परवर्ती मध्यकालीन वास्तु में भयंकर रूप से बढ़ रही थी। १७वीं गुफा के बाहरी बरामदे में अजन्ता के उत्कृष्ट चित्रों में से यहाँ द्वार के चौखट पर दम्पतियों के कुछ सुन्दर चित्र हैं जिनमें युगल-प्रेम की कई अत्यन्त मार्मिक मुद्रायें हैं। दम्पति-चित्र सांगलिक समझे जाते हैं। उनमें प्रेम के विविध प्रसंगों का चित्रण हुआ है — कहीं मान, कहीं निर्दोषश्लेष, कहीं मधुपान और कहीं मनावन आदि।

ये मिथुन-मूर्तियाँ मानव जीवन के लक्ष्य का प्रथम सोपान हैं। इसीलिए ये प्रायः मन्दिरों के बहिर्द्वार पर ही प्रतिष्ठित की जाती हैं। कोणार्क, पुरी, खजुराहो आदि देवालयों में भी मिथुन-मूर्तियों का अंकन बहिः भाग पर है तथा देव-प्रतिमाओं का अंकन अन्तरभाग में। मोक्ष द्वितीय सोपान है इसीलिए इसकी प्रतिष्ठा देव-प्रतिमा के रूप में अन्तरभाग में की जाती है। प्रवेश द्वार और देवप्रतिमा के बीच मंदिरों में जगमोहन बना रहता है। यह मोक्ष की छाया का प्रतीक है। मंदिरों के बाह्य द्वार या भित्तियों पर उत्कीर्ण इन्द्रिय-रसयुक्त मिथुन-मूर्तियाँ देव-दर्शनार्थी को आनन्द की अनुभूतियों की आत्मसात् कर जीवन की प्रथम सीढ़ी-काय-तृप्ति को पार करने का संकेत कराती हैं। जो व्यक्ति जीवन के इस प्रथम सोपान को पार नहीं कर चुका है वह देवदर्शन-मोक्ष के द्वितीय सोपान पर पैर रखने का अधिकारी नहीं है। वस्तुतः शिवम् और सत्यं की साधना के ये सर्वोत्तम माध्यम हैं। इसीलिए कहा गया है कि मैथुन ही नृष्टि की स्थिति का कारण है, — “मैथुनं परमं तत्त्वं सृष्टिस्थित्यन्तकारणम्।” इससे दुर्लभ ब्रह्मज्ञान की प्राप्ति होती है — “मैथुनात् जायते सिद्धिर्ब्रह्मज्ञानं सुदुर्लभम्।” इससे पुरुष और प्रकृति के मिलन की आध्यात्मिक व्यंजना भी होती है। इन कलाकृतियों में हमारे जीवन की व्याख्या “शिव” है, कला की कमनीय अभिव्यक्ति “सुन्दर” है और रहस्यमय काम भाव “सत्य” है।

कलाओं के प्रयोजन के विषय में वात्स्यायन का दृष्टिकोण निश्चय ही श्रृंगारिक एवं उपयोगितावादी है। इनका संबंध जीवन के उपभोग अर्थात् चारों पुरुषार्थों में से तृतीय पुरुषार्थ “काम” के साथ है। कामसूत्र (१।३।१७-२२) में वर्णित है कि कलाओं के अभ्यास से नगर-गोष्ठी, राजसभा आदि में सम्मान मिलता है, प्रियजन की प्रीति प्राप्त होती है, प्रतिकूल परिस्थितियों में भी सुखपूर्वक जीवन-यापन किया जा सकता है; सोभाग्य अर्थात् अर्थ-लाभ, अनर्थ का नाश, काम तथा यश की सिद्धि होती है। व्यापक रूप में यह कहा जा सकता है कि कला नगर-जीवन की समृद्धि का प्रथम उपकरण है जिससे सुख-सौभाग्य की सिद्धि के साथ-साथ व्यक्ति का परिष्कार भी होता है।

साहित्यिक अध्ययन से प्रतीत होता है कि प्राचीनकाल में चित्रों के प्रयोजन धार्मिक अभिव्यक्ति के अतिरिक्त निम्नलिखित भी थे — (१) ऐतिहासिक दृश्यों का संरक्षण (दूतवाक्यम्), (२) जीवन की घटनाओं का संरक्षण (उत्तरराम०, अंक १), (३) मृत-व्यक्तियों की आकृति का संरक्षण (प्रतिमानाटक, अंक ३), (४) रसों का उद्दीपन (अभि० शाकु०, रघु०, आदि), (५) प्रेम की अभिव्यक्ति (अभि० शाकु०, आदि), (६) पति-पत्नी का चुनाव तथा विवाह-संस्कार की संपन्नता (प्रतिज्ञा०, रत्नावली, आदि) एवं (७) धरो का अलकरण (काद०, हर्ष०)। इनके अतिरिक्त संकेत चित्र भी बनाये जाते थे जिनका उपयोग पूजा इत्यादि धार्मिक चित्रों के लिए किया जाता था। उन चित्रों में मूर्तियाँ न बनाकर उपास्य देवता के प्रतीको से उनकी अभिव्यक्ति की जाती थी।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण में कहा गया है कि गृहस्थों के धरो में उत्कट रसों के चित्रों का बनाना व रखना अमांगलिक होता है। ऐसे चित्र केवल राजसभाओं अथवा मन्दिरों में बनाये जाते थे अर्थात् ये स्थान उस समय के सार्वजनिक चित्रालय थे।

“वर्जयित्वा सर्वां राशौ देवदेवस तथैव च ॥ १३ ॥

युद्धश्मशानकक्षामृतदुःखार्त्तकुत्सितान् ।

अमङ्गल्यांश्च न लिखेत् कदाचिदपि वेदमसु ॥ १४ ॥” —वि० ध०, ४३।१३-१४ ।

“विष्णुधर्मोत्तर” में कहा गया है कि राजा के मभाभवन तथा देवालय को छोड़कर सामान्य गृहों में युद्ध, श्मशान, दयनीय, मृत, दुःख-पीड़ित, कुत्सित तथा अमांगलिक वस्तुओं का आलेखन कभी नहीं करना चाहिये। “नाट्यशास्त्र” में भी कहा गया है कि रंगमंच पर मृतक, युद्ध, श्मशान इत्यादि दृश्यों को नहीं प्रस्तुत करना चाहिये। इसी प्रकार न्यून अंग वाला, मलिन, व्याधि, भवाकुल, बिखरे बालों वाला आदि अमंगलकारक चित्र कदापि नहीं बनाना चाहिये। ऐसे अमांगलिक तथा सभी रमों के चित्रों को राजसभा तथा देव-मंदिर के चित्रालय में बताना चाहिये।

“हीनाङ्गं मलिनं शून्यं बद्धव्याधिभयाकुलं ॥ २२ ॥

वृत्तं प्रकीर्णकेशैश्च सुपङ्क्त्यै विवर्जयेत् ॥” —वि० ध०, ४३।२२-२३ ॥

घरों में शृंगार, हास्य तथा दान्त रसों से युक्त चित्र अंकित करना चाहिये। किन्तु कभी किसी चित्र को अधूरा नहीं छोड़ना चाहिये क्योंकि अधूरे चित्र देखने में सुन्दर और हँसकर नहीं लगते, साथ ही अप्रमत्तकारी भी होते हैं।

शुभलक्षण युक्त चित्र के संबंध में “विष्णुधर्मोत्तर” में कहा गया है —

‘लसतीव च भूलम्बो विष्णुतीव^१ तथा नृप ।

हसतीव च माधुर्यं सजीव इव दृश्यते ॥ २१ ॥

सश्वास इव यत्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम्’ ॥ वि० ध०, ४३।२१-२२ ॥

इन तीनों पंक्तियों में संपूर्ण चित्रकला का रहस्य निहित है। सुन्दर चित्र की व्याख्या यही है कि उसमें माधुर्य, ओज और सजीवता हो। जीवित प्राणी की भाँति उसमें चेतना-सी हो, वही शुभलक्षण युक्त चित्र होता है।

‘शास्त्रज्ञैः सुकृतैर्देवैश्चित्रं हि मनुजाधिप ।

अथमावहति क्षिप्रमलक्ष्मीं चापकर्षति ॥ २४ ॥

निर्णयति चोत्कृष्टां^२ नि (? न) कण्ठ्यामता शुभम् ।

शुद्धां प्रथयति प्रीतिं जनयत्यनुलामपि ॥ २५ ॥

दुःस्वप्नदर्शनं हन्ति प्रीणाति^३ गृहदेवताम् ।

न^४ च शून्यमिवाभाति यत्र चित्रं प्रतिष्ठितम् ॥ २६ ॥ —वि० ध०, अध्याय ४३ ।

शास्त्र के ज्ञाता, पुण्यात्मा तथा चतुर पुरुषों द्वारा बनाया हुआ चित्र लक्ष्मी प्रदान करता है, क्योंकि वह चित्र उचित मान-परिमाण से बना शुभ लक्षण युक्त होता है। वह दरिद्रता को दूर करता है, मनोरथ पूर्ण करता है, मिले

१ — विवर्णयेत् ।

२ — विष्णुतीव ।

३ — निरुण आगतं ।

४ — गृहदेवताम्, गृहदेवताम् ।

५ — तु ।

हृष्ट, कल्याण को स्थिर रखता है, पवित्र तथा अनुपम प्रीति उत्पन्न कर-विख्यात करता है, दुःस्वप्न का नाश करता है, गृह-देवता को प्रसन्न करता है, और जिस घर में चित्र बना होता है, वह शून्य की तरह नहीं मालूम पड़ता है अर्थात् वह सदा भरा-पूरा प्रतीत होता है।

पूर्वाचार्यों ने कला का प्रयोजन जो "यश और अर्थ" कहा है, वह आज भी ज्यों-का-त्यों है, वरन् एक दृष्टि से पहले में भी अधिक है। प्रसिद्ध कलाकार थोड़े ही समय से धन और मान्य उपाधियां प्राप्त कर लेता है। उसे शासन और विद्वानों के द्वारा भी विशिष्ट प्रतिष्ठा प्राप्त होती है। प्राचीन आचार्यों ने चित्रकलाभ्यास, व्याकरणज्ञान ("पस्पशाह्निक महाभाष्य" में व्याकरण-ज्ञान का प्रयोजन मोक्ष — प्राप्ति कहा गया है) और संगीताभ्यास से भी मोक्ष की प्राप्ति माना है। कला, संगीत एवं साहित्य में जीवन के सभी प्रश्नों के रहस्य की मर्मदर्शनी शक्ति एवं सभी को विकसित करने की सामर्थ्य अन्तर्निहित है। वस्तुतः कला वह जीवन-दर्शन है जो स्वयंभू, स्वतंत्र तथा अन्य-निरपेक्ष है। प्राचीन लोग इसे मोक्ष का उचित साधन कहा करते थे और आधुनिक युग के लोग इसे स्वानुभूति का साधन मानते हैं।

आजकल कला के उन प्रयोजनों का वर्णन किया जाता है — (१) कला के लिए कला, (१) जीवन के लिए कला, (३) जीवन की ठोस मध्यमा अथवा यथार्थता से पलायन के लिए कला, (४) नीरसता से विरक्ति और सरस आनन्दानुभूति के लिए कला, (५) सेवा के लिए कला, (६) आत्मोपलब्धि के लिए कला, (७) आनन्द के लिए कला, (८) मनोविनोद के लिए कला और (९) अदम्य सर्जनशक्ति की वृत्ति के लिए कला।

कलाकार की कलामयी दृष्टि, अलौकिक प्रतिभा, वस्तु और प्रसंग के मर्म को स्पर्श करने वाली काव्य-शक्ति तथा कला-वृत्ति से विज्ञान और जीवन का वास्तविक रहस्य जाना जा सकता है। सच्ची कला से आत्मविकास होता है। केवल कला की साधना में किसी को आत्मसाक्षात्कार हुआ हो, यह कहना कठिन है, परन्तु साधना के आधारपीठ के रूप में शुद्ध कला का उपयोग है, इस सिद्धान्त में कुछ संदेह नहीं है। कला में मनोविनोद भी है किन्तु यह एक बहिरंग लाभ है। कुछ कलाकार अपनी कला का ही वरण करते हैं और सम्पूर्ण जीवन और शक्ति उसी की सेवा में अर्पित कर देते हैं। कला की सेवा के अतिरिक्त वे जीवन का कोई दूसरा लक्ष्य नहीं चाहते। निष्ठावान कलाकार कला का निर्माण नहीं करते, वरन् कला ही उनके द्वारा अभिव्यक्त होती है। इसे यदि "अपौरुषेय कला" कहे तो अत्युक्ति न होगी। वैयक्तिक, कौटुम्बिक या सामाजिक जीवन में सस्कार या संघर्ष लाने के लिए भी कला का अभ्यास करना चाहिये, यह जीवन-सुद्धि पलायनवाद नहीं है। कला एक सार्वभौम अभ्युदय की प्रगतिशील योजना है। अतः "कला के लिए कला" कहने में कोई अत्युक्ति नहीं।

केवल कला से ही जीवन के सम्पूर्ण रस प्राप्त हो जाते हैं। आदर्श कला चरम एवं परम आनन्द का हेतु है। जिसने उस परमानन्द का आस्वादन कर लिया, उसके जीवन में सहज सदाचार प्रकाशित हो जाता है। सदाचार और सामाजिक सामर्थ्य अवश्य ही उसके गौणफल है। कला का मुख्य प्रयोजन ब्रह्मानन्द सहोदर परमानन्द "पद्मं, शिवं, मुन्दरं" ही है।

कला के उद्देश्य के सम्बन्ध में आनन्द कुमार स्वामी "मेडीवल, सिङ्ग्लीज आर्ट" की भूमिका में अपना मत व्यक्त करते हैं — "The distinction between naturalism and idealism in art is one that is fundamentally religious." It is the lack of a metaphysic in modern materialistic culture that makes it possible for the artist to find sufficient satisfaction in the imitation of beautiful appearances, and a sufficient 'aim' for 'art' in the giving of pleasure. This reduction of the highest aim of

art from prophecy to amusement strikes at the root of any possible revival of true art, - which has to do, not with imitation, but imagination."

व्याप्ति या कला में लोक-संयुज्जन : — भारतीय कला अथवा चित्रकला के उदार चित्रपट पर लोक के सर्वांगीण जीवन का प्रतिबिम्ब पड़ा है। इसमें त्रिलोक के समस्त चराचर जगत् का निवेश है। इसीलिए "कादम्बरी" में बाणभट्ट ने उस समय की चित्रभित्तियों को "दर्शितविवस्वरूपा" कहा है। उन चित्रभित्तियों के रूपदर्शक का उससे अच्छा वर्णन नहीं किया जा सकता। कला की सहायता से हम लोक के विद्वत्क्षणी जीवन की समझने का साधन प्राप्त करते हैं "शिल्परत्न" में चित्र में व्याप्त विषय के सम्बन्ध में लिखा है —

“जङ्गमा स्थावरा वा ये सन्त भुवनत्रये ।
तत्तत्त्वभावतस्तेषां करणं चित्रमुच्यते ॥”

“विष्णुधर्मोत्तर” में कहा गया है कि ब्रह्म अरूप है अतः उसे रूप देना चित्र के द्वारा ही सम्भव है। अरूप से रूपोद्भावना अर्थात् प्रकृति से विकृति की कल्पना चित्र का मर्म है। ब्रह्म की माया शक्ति प्रकृति है और यह संपूर्ण विश्व उसकी विकृति। “अपराजितपृच्छा” में भी इसी का विवेचन किया गया है कि यह सम्पूर्ण चराचर त्रैलोक्य चित्रमूलोद्भव है। चित्र और विश्व वास्तव में एक दूसरे के विम्ब-प्रतिबिम्ब हैं। त्रिषु प्रकार कूप में जल और जल में कूप विद्यमान है उसी प्रकार यह विश्व चित्रमय है और विश्व में यह सब विषय हैं। —

चित्रमूलोद्भवं सर्वं त्रैलोक्यं सधराचरम् ।
ब्रह्मविष्णुभवाद्यादयः सुरासुरनरोरमाः ॥
स्थावरं जंगमं चैव सूर्यचन्द्रौ च भेदिनी ।
चित्रमूलोद्भवं सर्वं जगत्स्थावरजंगमम् ॥
कूपो जले जलं कूपे विविपर्यायतस्तथा ।
तद्वच्चित्रमयं विश्वं चित्रं विश्वे तथैव च ॥

मानव कलाकार सदैव इसी अभिव्यक्ति के प्रयास में सचेष्ट है। दिव्य-मानुष, ऋषि-मुनि, जग की आकृतियाँ एवं रूपसंस्थान-वृक्ष, गुल्म, लता-वल्गरी; मूर, वीर, राजा, धनी, ब्राह्मण, भूद; गिन्नास, दानवादि क्रूरकर्म, भानी, सेनापति, रणोपजीवी, कंचुकी, द्वारपालक; रानियों, नखियों, वैद्याओ, पारिवारिकाओ आदि; गायक, नर्तक, वादक, चित्रकार आदि, पशु-पक्षियों, नदी, पर्वत, समुद्र, निधि, दिवा-रात्रि, ऋतु, देव, पंचभूत, जलचर, नभचर, भूचर आदि सभी चित्रण के विषय हैं। किन्तु संग्राम, मरण, कण रस आदि के चित्र घर में नहीं बनाना चाहिये। आगम, वेद, पुराण आदि के द्वारा सम्मत, रम्य एवं सुसफलप्रद विषयों का चित्रण करना चाहिये।

भारत कला भवन, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी में “द्विरभ्यगर्भ” (ब्रह्माण्ड) का एक स्वर्णिम चित्र है जिसमें यद्यपि किसी चराचर की अनुकृति नहीं है, फिर भी चित्रकार की विलक्षण कल्पना और उसके सफल आलेखन का सुन्दर एवं अद्वितीय उदाहरण है।

लोक के महान् नायक कला के प्रधान पुरुष होते हैं। तप और समाधि के द्वारा मनुष्य देवों की बराबरी करता है। भौतिक जगत् में कलाकार अपनी सफल कलाकृति के लिए सतत् तप करता है और एकाम्र-मन, समाधि-जीव होकर कला-रचना करता है। प्राचीन यज्ञ-विधि का आरम्भ करते हुए यह प्रतिज्ञा की जाती थी

‘इदमहमनुनात्सत्यमुपैमि । सत्यं वै देवा अनृतं मनुष्याः ।’

अर्थात् — “अब मैं अनृत (मिथ्या) से सत्य-भाव को प्राप्त होता हूँ, क्योंकि सत्य देवों का रूप है अनृत मनुष्यों का ।” ब्रह्मा के समान मनुष्य कला-माधना द्वारा उत्तरोत्तर उन्नति के शिखर पर चढ़ता हुआ देव-पद प्राप्त करने का प्रयास करता है ।

देवों के जीवन में देवियों को बराबरी का भाग मिला है । उसी प्रकार नारी की कमनीय भूति के बिना कला ही नहीं, बिम्ब का समस्त विधान अविकसित रहता है । नारी का लावण्य कला का ललाम भाव है । वह रस बनकर कला में धोत-प्रोत हुआ है और अपने अस्तित्व से कला को दर्शनीय बनाता है । स्त्री-चित्रण के बिना कला केवल दर्शन की अनुगामिनी बनकर रह जाती । भारतीय कला में जितने देव हैं उतनी ही बहुसंख्य देवियाँ हैं । देवताओं के साथ उनके अनेक वाहन, पार्व्वचर, आयुध, पुरुष आदि परिग्रह को भी कला में स्थान प्राप्त हुआ, जैसा उज्जयिनी के वर्णन में बाणभट्ट (पृ. १२४) ने लिखा है —

‘सुरासुरमिद्वगन्धर्वविद्याधरोरगाध्यासिताभिः चित्रशालाभिः ।’

यश, किन्नर, नाग, सुपर्ण, सिद्ध, गन्धर्व, विद्याधर, अप्सरा आदि अनेक देवयोनियों की कल्पना कला की रूप-समृद्धि के लिए आवश्यक थी । ज्ञान अथवा कर्म के क्षेत्र में जो चक्रवर्ती पद के धरातल तक ऊँचे उठ चुके हैं उन महात्मा या राजाओं का अंकन कला का अत्यन्त प्रिय विषय है । महापुरुषों के जीवन का चित्रण भारतीय कला की विशेषता ही है । भगवान् बुद्ध जैसे लोकोत्तर महापुरुषों को भारतीय कला विशेष रूप से अजन्ता ने अपने मध्यबिन्दु पर स्थापित करके स्वयं अपने लिए भी सर्वमान्य और स्थायी प्रतिष्ठा प्राप्त कर ली । महापुरुष केन्द्र में स्थित होकर कला को जीवन के महान् उद्देश्य के साथ मिलाए रखता है ।

भारतीय समाज में राजा का व्यक्तित्व भी देवत्व के अंश से युक्त माना गया है । राजकीय वैभव को पाने से कला में चमत्कार उत्पन्न होता है । राज्य सिंहासन राजलक्ष्मी के चिन्ह-छत्र और चामर, चतुरंग सेना के साथ राजा की उत्तमव यात्रा, संगीत और नृत्य से अलंकृत राजकीय प्रासादों के आस्थान-मंडप ये सब भारतीय कला में चित्रण के प्रिय विषय हैं । राजाओं के अन्तःपुर और राजकुलों में परिचर्या करने वाले अनेक पार्व्वचर, अनुचर और प्रतिहारी भी अंकित मिलते हैं । काव्यों में वामन, कुब्ज, किरात, पण्ड (नपुंसक), वर्षवर (अन्तःपुर का रक्षक) आदि नामों से अन्तःपुर के विविध कर्मकर जनों का वर्णन मिलता है और कला में भी ऐसा चित्रण दिखलाई पड़ता है । “पाणिनि”, “जातक” और “अर्थशास्त्र” में स्नापक (स्नान कराने वाला सेवक), उत्सादनक (मालिश करने वाला सेवक), संधाहक, छत्रधार, शृंगारधार मणिपाली, ताम्बूलकरकवाहिनी (पानदान ले जाने वाली सेविका) आदि अनेक भृत्यों परिवारक-परिवारिकाओं के नाम पाये जाते हैं । इनका चित्रण अजन्ता में उपलब्ध होता है । इन भृत्यों का उल्लेख उत्तरकालीन संस्कृत साहित्य, विशेषतः नाटक और कादम्बरी-सदृश कथा-ग्रंथों में मिलता है ।

राजकीय वर्ग के अतिरिक्त साधारण जन भी थे । उनका भी विविध कथा-प्रसंगों में और भारतीय कला में पर्याप्त चित्रण पाया जाता है । बैल और छकड़ों पर बहुसूत्र भांड लादकर सुदीर्घ व्यापार-यात्रों की यात्रा करने वाले, सार्यवाह (सोदागर), व्यापारी, सामुद्रिक पोतों पर द्वीपान्तर की यात्रा करने वाले साहसी नाविक और यात्री, पुत्र-पौत्र और समृद्ध परिवार के साथ देवाचन में रत गृहस्थ जन और उनकी पुरंद्री (अन्तःपुर में रहने वाली) स्त्रियाँ, सुत्य और संगीत में मग्न पौर जनपद जन आदि का बहुत प्रकार से चित्रकला में अंकन हुआ है । उससे भारतीय सामाजिक इतिहास की भूल्यवान् सामग्री मिलती है ।

मनुष्य के साथ ही प्राकृतिक जगत् के वृक्ष-वनस्पति, पुराण कथा एवं अन्य प्रकार के पशु-पक्षियों को भी कला में स्वच्छन्द स्थान मिला है। कलाकार की दृष्टि मनुष्य को अन्य प्राणि-जगत् से नाथ अन्तरंग संबंध में ही बंधा हुआ देखती है। पत्र और पुष्पों में तो भारतीय चित्रकला के अनेक अलंकरण और अभिधायो की मूर्ति हुई है। केवल कमल के ही अनन्त प्रकार के आलेखन अजन्ता एवं सित्तनधामल में देखे जा सकते हैं। पत्र और पुष्प के बहुविध चित्रण में जो सफलता भारतीय कलाकार को मिली वह विद्वत् की किमी भी कला-क्षेत्री में नहीं पाई जाती। 'कल्पसूत्र' के एक वाक्य में पशु और वनस्पति-जगत् के इस चित्रण का सुन्दर वर्णन किया गया है। अर्जुन राजप्रासाद के एक बहुमूर्त्य परदे पर तरह-तरह की "भक्ति" (कटायदार अभिधाय या डिवाइन), जैमे-ईशमृग (मेड़िया), वृषभ, तुरग-नर, जल-तुरग, मकर, विहग, ह्याल, किन्नर, रुद्रमृग (काला हिरन), शरभ (हाथी का बच्चा, एक कल्पित पशु आठ पैरों वाला) चमर, कुंजर, वनलता, पटुमलताओं के चित्रण का उल्लेख है। अजन्ता में इन सभी के आलेखन मिलते हैं।

भारतीय कला में विभिन्न प्रकार के आभूषण, बन्दनवार की तरह संतानमालाओं में सज्जित मुकुट, मकरिका-आभूषण, कंठ में मुक्ता से निर्मित एकावली माला के मध्य बंधा नीलमणि 'स्थूलमध्योऽन्तरीयमणि' (अजन्ता-पद्मपाणि बोधिसत्व में) होता था। कानों में नाटक बद्ध अथवा नागेश्वर भाति के मुक्ताफल अटित कुण्डल, कर्ण पर उपवीति (जनेऊ) के समान उत्तरीय, मेखला में बंधा हुआ जेठ-सूत्र-पट सब मुक्ताक्षीय लोक-संस्कृति में प्रचलित था और चित्रकला में भी इसका सुव्यक्त चित्रण मिलता है। सौची की कला में भी तत्कालीन रथी-पुरुषों के कानों में कुण्डल दिखाई देने हैं। कुषाण-कला में पान के पत्ते की आकृति वाले मुकुट और भूजाओं में पहने नाचने हुए मोर की आकृति से अलंकृत मायूर-केयूर उस युग की विशेषतायें हैं। इस प्रकार कला के सर्वांगीण निरूपण में पतीत होता है कि उस समय की लोक-संस्कृति वास्तविक रूप से कला में प्रतिबिम्बित हुई है।



चित्रकला का विधि - विधान

प्रागैतिहासिक काल से ही भारत में चित्रकला प्रचलित रही है जिसके प्रमाण हमें विभिन्न ऐतिहासिक साक्ष्यों से उपलब्ध होते हैं। इन सभी चित्रों का अवलोकन करने में विदित होता है कि चित्रकला की शैली तथा उनके विधि-विधान समय के साथ-साथ परिवर्तित होते रहे हैं। यद्यपि इन चित्रों के अंकन में प्रयुक्त विधि-विधान के बारे में किसी भी लिप्युपास्य में संपूर्ण विवरण नहीं प्राप्त होता, परन्तु चित्रकला के विधि-विधान संबंधी कुछ साक्ष्य हमें विष्णुधर्मोत्तरपुराण, समरागणसूत्रधार, मानसोल्लास, शिल्परत्न इत्यादि ग्रंथों में उपलब्ध होते हैं। इनके अनिर्दिष्ट, संश्लेष साहित्यकारों में विशेषतः भरतमुनि, कालिदास, बाणभट्ट, भामि, भवभूति आदि के ग्रंथों में भी यद्यन्तर् चित्रकला के विधि-विधान संबंधी विस्तृत उल्लेख मिलते हैं।

चित्रकला के विधि-विधान को जानने बिना कोई भी कुशल कलाकार अपने भावों को पूर्ण रूप से अभिव्यक्त नहीं कर सकता। चित्रकार के लिए चित्र बनाना एक दत्त ही पर्याप्त नहीं है, वरन् वह किस प्रकार अपने मनोभावों को अभिव्यक्त करे, यह भी जानना अत्यन्त महत्वपूर्ण है। चित्रकार कहा, कैसा चित्र बनाना चाह रहा है, उसके अनुरूप किस प्रकार की भावना भूमि, तूलिका, रंग आदि का चयन करे, जिसमें उसके चित्रण में स्थायित्व, तबीयता, सजीवता और सिलसबा आये, यह भी विचारणीय है, क्योंकि तकनीक चित्रकार का अपना कौशल होता है। विभिन्न आधार भूमि पर चित्र-निर्माण का विधि-विधान भिन्न-भिन्न होता है जिसका प्रमाण ऐतिहासिक तथा आधुनिक युग के चित्रों एवं चित्रकारों के अवलोकन में भी परिलक्षित होता है। प्रस्तुत अध्याय में देश, काल और स्थान के विशेष के परिचय तथा परिवर्धित चित्रकला के विधि-विधानों का साहित्यिक स्रोतों के आधार पर मूल्यांकन किया गया है। इस अध्ययन के द्वारा ऐतिहासिक चित्रों के अंतर्भूत अथवा अल्पभिन्न विधि-विधानों को मूल्यांकन किया जा सकता है तथा आधुनिक कलाकारों के लिए उनकी चित्रकला की प्रक्रिया में और परिमार्जन करके नया आयाम प्रदान किया जा सकता है।

समरागणसूत्रधार, मानसोल्लास, शिल्परत्न आदि लिप्युपास्यों तथा संस्कृत साहित्यों में यद्यपि चित्रकला के विधि-विधान सम्बन्धी विवरण अत्र-तत्र प्राप्त होते हैं, किंतु विष्णुधर्मोत्तरपुराण इस विषय पर बृहत् वर्णन प्रस्तुत करता है। इस अध्याय में इन समस्त स्रोतों से प्राप्त विधि-विधान का मूल्यांकन किया गया है।

विष्णुधर्मोत्तरपुराण में चित्रकला के विधि-विधान को निम्न प्रकार से वर्गीकृत किया गया है—

- १ --- भूमि की सतह को चित्र के लिए तैयार करने एवं चिकनी मिट्टी को प्लास्टर या गच् के समान मजबूत बनाने की विधि।
- २ --- भूमि को स्पाटिक सॉण के समान चिकना और चमकीला बनाना।
- ३ --- चित्र-रचना प्रारंभ करने के पूर्व शुभमुहूर्त में चित्रकार द्वारा मांगलिक आयोजन।
- ४ --- चित्र का रेखांकन (Drawing) तथा वर्ण-कर्म (Colouring)।

७ मौलिक रंगों पर आधारित उनके विभिन्न मिश्रण

६ रंगों के प्रयोग के लिए तैयार करना ।

यहाँ सर्वप्रथम चित्र-रचना की प्रारम्भिक अत्यावश्यक वस्तु आधारभूमि के लिए भूमिवन्धन पर चित्रण प्रस्तुत है ।

भूमिवन्धन या चित्रभित्ति .— चित्र-रचना में चित्राधार या चित्रभित्ति अथवा भूमिवन्धन चित्रकार का प्रथम हस्त-विन्यास है । चित्र का आधार चित्र के प्रकार पर आश्रित है । 'भूमिवन्धन' के लिए अनेक शब्दों का प्रयोग करने है, जैसे पृष्ठभूमि बंधन, चित्राधार बंधन, मुधाकर्म (मुधाकर्म-नामि में), जमीन बांधना आदि ।

चित्र कई प्रकार के माध्यम पर बनाये जाते थे जैसे — (१) भित्तिचित्र, (२) फलकचित्र और (३) पटचित्र । प्राचीन काल के कुछ भित्तिचित्र ही अब देखे जा सकते हैं, पटचित्र और फलकचित्र नष्ट हो गये हैं । दीवारों पर बनाये जाने वाले चित्रों को 'भित्तिचित्र' कहते थे, इसके लिए 'समरांगणसूत्रधार' में कुछ चित्र शब्द का प्रयोग किया गया है । जो चित्र फलक अर्थात् पट्टिका (बाँड़े) जैसे 'काट-पट्टिका', 'कुट्ट-पट्टिका', 'हाथीदात फलक' एवं 'मृणपट्टिका' पर बनाये जाते थे उन्हें 'पट्टचित्र', या 'फलकचित्र' और अथवा पर बनाये जाने वाले चित्रों को 'पटचित्र' कहते हैं । अतएव समरांगणसूत्रधार में (तथा सृष्ट्युद्देश्य में) (१) कुट्टभूमिवन्धन (२) पट्टभूमिवन्धन एवं (३) पटभूमिवन्धन — इन तीन प्रकार के भूमि-रचनाओं का वर्णन है — 'पट्टे, पट्टे, कुट्टे वा चित्रसम्भव ।' — (समरांगण ७१।२) । 'विष्णुधर्मोत्तर' में कथित भित्तिचित्र बनाने की प्रक्रिया का वर्णन है, अन्य का केवल सकेत है ।

भारत में चित्रकला के लिए कई प्रकार के फलक प्रयोग में लाये गये, जैसे दीवारें, वक्त्र, लकड़ी, ताल-पत्र, पत्थर, हाथीदात, चमड़ा, कागज आदि । विद्वान-भेद के अनुसार प्राचीन काल में भारत में मुख्यतः तीन प्रकार के माध्यम पर चित्र बनाये जाते थे — (१) भित्तिचित्र, (२) चित्रफलक या फलकचित्र और (३) पटचित्र ।

१ — भित्तिचित्र . — दीवारों पर बनाये जाते थे । भित्ति पर चित्रण करने की परंपरा प्रागैतिहासिक काल से ही मिलती है । भित्तिचित्रों के सर्वोत्तम उदाहरण अजंता की गुफाओं में बने चित्र हैं । भित्तिचित्रों की प्रचलित परम्परा आज भी लोककला के रूप में अधिक विद्यमान है । 'भित्ति' शब्द चित्रों के आधार के लिए यहाँ इतना बड़ हो गया है जितना योरोप में 'कैनवास' । प्राचीन भारत में भित्तिचित्रों की समृद्ध परम्परा के अवशेष आज भी अनेक स्थानों पर मिलते हैं । प्रागैतिहासिक मानवों ने गुफा-कंदराओं की भित्तियों का अपने चित्रों का आधार बनाया था । बाद में पहाड़ों को काटकर चैत्य, विहार और मन्दिरों का निर्माण भी हुआ और इनकी दीवारों पर चित्र बनाये गये ।

२ — चित्रफलक (पट्टचित्र) . — जो लकड़ी, कीमती पत्थरों और हाथीदात पर बनाये जाते थे ।

३ — पट चित्र — जो कपड़े पर और सम्भवतः चमड़े पर भी बनाये जाते थे । ये लपेटकर रखे जाते थे, एवं कभी-कभी दीवार पर टांगे भी जाते थे ।

अजंता, एलोरा और बाघ आदि के भित्तिचित्रों के अतिरिक्त अन्य सबके उदाहरण अब अप्राप्य हैं अथवा नष्टप्राप्त हैं, किन्तु पटचित्र और फलकचित्र के उदाहरण भारत, तिब्बत तथा नेपाल में आज भी मिलते हैं । १९वीं १९वीं शती के पूर्व के केवल भित्तिचित्र के नमूने अब प्राप्त हैं । लगभग इसी शती की चित्रित तालपत्र पोथियाँ और उनके पट्टे (ग्रंथ पट्टिका) भी मिलने लगते हैं । चित्रफलक की परम्परा भी ग्रंथ के चित्रित पट्टों के रूप में यदा-

कला दिवसों में जानी जाती है। भारत में बल्लभ सम्प्रदाय के मन्त्रियों में मूर्ति के पीछे चित्रपट टांगने की प्रथा है जिसे 'पिछवाई' कहा जाता है।

चित्रों के उक्त प्रकारों के अतिरिक्त 'भित्तिचित्र' भी उस समय बनाये जाते थे जिस परंपरा में आजकल साक्षी (रागोली, अलना, माटना, कोरम्, मुग्म, आदि) बनाई जाती है। इसमें भानि-भानि के रंगीन चूर्ण को जमीन पर भुरक कर अंगूठा पाल बनाकर मुख्य आलंकारिक आकृतियाँ अंकित की जाती हैं।

भित्तिचित्र अथवा कुड्यभूमिबन्धन

भारत की जलवायु ऊष्ण और आर्द्र है। जलवायु अनुकूल न होने के कारण बहुत सी प्राचीन कला-कृतियाँ नष्ट हो गईं। फिर भी साहित्यिक उल्लेखों में पुष्टि होती है कि अति प्राचीन काल में भारत में चित्रकला की समृद्ध परंपरा थी जो आज भी भित्तिचित्र के रूप में विद्यमान है।

'काव्यदर्पण' में भित्तिचित्र बनाने का उल्लेख ब्राह्मण ने किया है—'दशितविश्वरूपेव चित्रभित्तिभिः' (पृ० १६०) — इन भित्तिचित्रों में देवता, अश्वत्थ, गिर, मध्व, विद्याधर, महोरग आदि देव-योनिषों की अनेक कथाएँ अंकित की गई हैं। अजन्ता के भित्तिचित्रों में भी इन सभी का चित्रण है। इसी प्रकार का एक और उल्लेख 'उत्तर-रामचरित' (अ० १) में मिलता है। इसमें अर्जुन नामक चित्रकार ने पूरी रामायणी कथा को भित्ति पर चित्रित किया था। भित्ति चित्र के लिए 'अभिहितविविधिका' शब्द का प्रयोग किया गया है। सदमंजरी (दि० ९४) में 'आलेख्यभित्तिसुगवर्धिका' — में भित्ति पर आलेखित वृद्ध का चित्र वर्णित है। उस समय भित्तिचित्र के लिए 'आलेख्यचित्र' शब्द भी प्रयुक्त होता था। संस्कृत साहित्य में इसी प्रकार भित्तिचित्रों के अनेक उल्लेख मिलते हैं।

आधुनिक कला समर्थकों ने भित्तिचित्रों के विभिन्न तकनीकी माध्यमों के कारण उसके विभिन्न नाम दिये हैं। किसी भी माध्यम में बने भित्तिचित्र के लिए अंग्रेजी में सामान्यतः 'म्यूरल' शब्द है, जिसके अंतर्गत — (१) टेम्परा (किसी भी बंधन द्वारा निबद्ध (Binder) रंजन-लेप) (२) फ्रेस्को या फ्रेस्को-बोनो (चूने के गीले गच्च या पलस्तर पर की जाने वाली विधि जिसे गच्चकारी कहते हैं), (३) फ्रेस्को-सेको (चूने के पलस्तर के सुख जाने पर की जाने वाली अस्थायी प्रक्रिया), (४) मोजैक (दीवार पर रंगीन पत्थर, काच या सिरेमिक टाइल्स के टुकड़ों को, जिसे टेम्पराई कहते हैं, लगा कर बनाई गई पैटिंग), और (५) एन्कास्टिक (मोम में रंग मिलाकर सतह पर चित्रांकन करने की विधि) आदि आते हैं। इस ध्याख्या के अनुसार अजन्ता, वाघ आदि के भित्तिचित्र टेम्परा माध्यम के कहे जायेंगे। आज भी पुराने म्यूरल भारत, मिस्र, यूनान, रोम, चीन, जापान आदि देशों में देखने को मिलते हैं। एन्कास्टिक विधि मिस्र, रोम आदि में तथा मोजैक विधि रोमन तथा बाइजेंटाइन काल से सम्पूर्ण योरोप में प्रचलित थी। भारत में मोजैक चित्रों का उदाहरण आठवीं शती के लगभग में प्राप्त मिलता है। इन सभी देशों में बाध्य सामग्री (Binding material) भिन्न-भिन्न प्रयुक्त हुई है। बाध्य-सामग्रियों में अंडा, चावल का निशास्ता (माड़), वनस्पति गोंद, सरस (पशुओं की खाल, सींग, खुर से प्राप्त बज्जलेप), मोम आदि पदार्थ सम्मिलित हैं। इनमें भी सबसे सशक्त और टिकाऊ अंडा और मोम हैं। योरोप, अमेरिका में केवल अंडे से निबद्ध रंजन-लेप (पेंट) को टेम्परा कहने की प्रथा है।

टेम्परा से 'टेम्परा' शब्द बना है। टेम्परा अर्थात् कड़ा करना। रंजन-लेप टेम्परा कहलाते हैं। टेम्परा रंग तीन प्रकार के होते हैं — (१) रंजन अर्थात् पिगमेंट (अंग्रेजी); इसे धातुराग (संस्कृत) और मिनरल कलर (अंग्रेजी) कहते हैं; (२) रंजन अर्थात् रंग या कलर और (३) रंजन-लेप या पेंट। इनके अतिरिक्त

जैविक (Organic) एवं अजैविक रंग भी होते हैं। जीविक रंग वनस्पति और जीव-जन्तुओं (जैसे - गाय में गौगोली आदि) में निर्मित रंग, तथा अजैविक में मिट्टी, पत्थर आदि वस्तुओं में रंगक रंग। अजैविक रंग को खनिज रंग भी कहते हैं। रंगक को किमो भी विपणन या बाजार नाम उदाहरण से निर्दिष्ट कर देते हैं, यद्यपि उनके विषये हुए कण आपस में कटे बिपक कर (Tempered) हो जाते हैं, वेद रंगक केन देखाया कहलाते हैं। यह रंगक मोद, मग्नेम, अडा तेल, दुग्ध तन्त्र (Casein) में निबद्ध किये जाते हैं।

टेम्परा के लिए तैयार की गई दीवार के अच्छी तरह सुख जाने पर ही उस पर चित्रारंभ का कार्य आरम्भ किया जाता था। रेखाचित्र कई बाग सीधे ही दीवार पर बनाये जाते थे या कागज, कागदा अथवा तिरन की शितली को खाके के रूप में बनाकर, उस पर मैन्सिल (टिग्रेजी), गेम्स या कोपल् के वर्ण को कण्डे को पाटली में रखकर उसे उक्त आकृति पर थपकते थे जिसमें खाका (स्टैसिल) भक्तिच्छेद बने हुए चित्रों से रंग, दीवार में रंग जाता था और दीवार पर पूरे चित्र का खाका तैयार हो जाता था किन्तु अजन्ता आदि के भित्तिचित्रों में इन खाकियों का प्रयोग नहीं किया गया है।

भित्तिचित्रों के निर्माण का एक अन्य तरीका फ्रैस्को या फ्रैस्को बोनो है। फ्रैस्को या उपस्थित भाग से अर्थ है — "पेंटिंग थ्रान फ्रेश" अर्थात् गीली भूमि पर चित्रारंभ। यह तरीका रोमन, फालेया नाम से रोमपूर्वक काल में प्रचलित थी। इस विधि में दीवार पर चूने का परम्पन्न कर दिया जाता था और तब पर भूमि वाली ही पानी की तभी उस पर गेम्स आदि खनिज रंगों में चित्रांकन करके उसे मोवम सेवार्स रूप दिया जाता था वह अर्थात् निष्पण भी भूमि के गीली रहने तक ही सम्पन्न करना होता था, इसीलिए कदाकाल पूरा चित्र का अंश भाग (पैन्सो) में पूरा करता था। हर भाग को वज्र एक ही बैठक में पूरा कर लेता था ऐतिहासिक रूप से एक भाग पर निष्पण दूसरे भाग के चित्रण से भिन्न न हो सही इस चित्रण पद्धति की विशेषता थी और जहाँ इसके दोष में भिन्नता रंग बानी थी, वही इस चित्रण प्रक्रिया का बड़ा दोष था। इस पद्धति की विशेषता इनका दीर्घजीवी होता है।

भित्तिचित्रों की एक विधा "फ्रैस्को-सेको" भी है। यह उपभूक्त होना चित्रियों का मिश्रण है। इसके लिए पलस्तर की हुई सूखी दीवार पर, चूने के पानी में खनिज रंगों को डोलकर उबखे चित्रांकन किया जाता था। यह विधि फ्रैस्को की एक कमी को पूरा करती थी जिसमें इसमें फ्रैस्को की तरह के अल्प-अल्प भाग नहीं करने पड़ते थे। इस विधा में बने चित्र बहुत अस्थायी होने लगे।

अजन्ता की चित्ररचना में, योरोप की चित्रकला में अवस्थित एक प्रचलित 'फ्रैस्को-बोनो' पद्धति का अनुसरण किया गया है अथवा 'फ्रैस्कोसेको' का — इस वाद-विवाद के लिए पर्सी ब्राउन की "इस्टियन पेंटिंग" द्रष्टव्य है। पर्सी ब्राउन आदि विद्वानों ने यह सिद्ध कर दिया है कि इन चित्र-निर्मितियों में फ्रैस्कोसेको का ही प्राधान्य है। उनका यह मत सर्वथा अशुद्ध है। विद्वानों का यह वाक् वितण्डावाद वास्तव में इतना ही खड़ा हुआ था क्योंकि ये पाश्चात्य विद्वान् प्राचीन चित्र जैली से अवसिद्ध थे। वस्तुतः भारतीय चित्र-प्रथा में जिस प्रकार के लेप-निर्माण और उसकी प्रक्रिया आदि का वर्णन है उसी के अनुरूप यहाँ अजन्ता, बाघ के गुफाचित्रों में चित्रकारों ने काम किया है।

कुड्य-भूमिबन्धन — हमने तात्पर्य है भित्तिचित्र-रचना के लिए आवश्यक आधार का निर्माण करना। भूमिबन्धन चित्रकार का प्रथम हस्त-विन्यास है। भित्ति पर किस प्रकार 'मेष' (पलस्तर) लगाया जाये कि वह चित्र के लिए उपयुक्त बन सके, इसके सम्बन्ध में शिल्पशास्त्रों में विस्तृत विवेचन है। बाघ के लिए मिट्टी और चूना दोनों का प्रयोग किया गया है। कृष्णा-कावेरी नदियों के निकटवर्ती स्थानों में बने भित्तिचित्रों में लक आदि से

निर्मित मृदा (चूना) तैयार का प्रयोग अधिक किया गया है, किन्तु उत्तरी भारत तथा मध्य एशिया के तकला मकान तक मिट्टी के सतह पर अवशेष प्राप्त होते हैं। इनके द्वारा सर्वप्रथम सतह को समतल बनाता चाहिये। पुनः ऐसा लेप बनाकर लगाना चाहिये कि सतह पर चूना (चूना) हो जाये। इस लेप के निर्माण के लिए समरागणसूत्रधार (३२५-३००) में निर्देश है कि - मृदा (मृदा) वास्तुक (पुनर्नवा), कुण्डांड (कोहडा), कुछाल (लाल कचला), अगामा (गिराव) तथा (३५०) का रंग लगाकर सात दिन तक रखना चाहिये। पुनः शिशा (चीनी) अमल (पायस), लाल (लाल) तथा (लाल) लकड़ा (लकड़ा, बटेडा, आवला), व्याधिघात (आरम्भ, अमलताम) अथवा कुछ ही जाति किसी वृक्ष के रस निकालकर लगाना चाहिये तथा पूर्वोक्त रंग में मिलाकर इस मिश्रण से दीवार पर रंग करना चाहिये। यह सब प्रकार का चित्रकला है। आधुनिक दृष्टिकोण से इस प्रक्रिया को साइजिंग (Sizing) कह सकते हैं। परन्तु अब भी अनेकानेक जाति किसी भी सतह (सफाई, आधार) पर भूमिबद्धन के पूर्व एक अवरोधि (न मिलाये जाये) होना चाहिये है, जिसमें सतह रंगों के बंधन-माध्यम को सोच न ले। साइजिंग के लिए आसक्त सतह के रंग का प्रधान विचार जाना है। वास्तविक लेप तो चिकनी मिट्टी, बालू तथा ककुभ (अजुन वृक्ष), भाग (लकड़ा), लाल (लकड़ा) तथा धोपल (धोपल) के रंग में निर्मित होता है। इन तीनों के विभिन्न लेप में सतह रंगों की मोटाई में अंतर या अन्तर भिन्न पर करना चाहिये। इन दो प्रक्रियाओं के पश्चात् तीनो प्रक्रिया में सतह रंगों (लाइम स्टोन) में इस पर तीसरा पतला लेप करना चाहिये जिससे चित्र के लाना अथवा रंगों के अंतर भिन्न हो। आसक्त रंग लेप लगाने की प्रक्रिया को (Priming) कहते हैं और मुगलकाल में इसे अर्धोत्तम चित्रकला का अर्थ भी होता है, किन्तु इसका अर्थ लाइम स्टोन (Lime Stone) भी है। 'चूना' का अर्थ पत्थर, लकड़ी का पट्टा, सतह है। सतह पर शर्करा अर्थात् - लाइम स्टोन का लेप करना चाहिये। 'लाइम स्टोन' लाइम स्टोन का बना पिण्ड (paste) या लुगदी है।

'लाइम स्टोन' (३००-३००) में अर्थ है कि शर्करा (लाइम स्टोन) नदियों, तालाबों, कुपो, धान के क्षेत्र आदि प्रवाहित होने के स्थानों पर पतला चाहिये। लाइम स्टोन बहुत मजबूती से सतह को पकड़ लेता है। इसे माफ से धोकर, मुलायम, सफाई तथा सफाई के लिए धोकर (धोकर) के कानों में भिगो देते हैं। इस काल को इतना सूखा देने है कि सतह जैसा बन जाये। इस और मजबूत (बज्जलेप) बनाने के लिए इस काल को कपिल (कैप, Feronia Elephantum) के रंगों के पानी मिलाकर खूब अच्छी तरह पिसने से मक्खन जैसा काल बन जाता है। तत्पश्चात् इसमें थोड़ा-सा लाल लकड़ा मिलाकर रंगमय से बहुत सुन्दर बज्जलेप बन जाता है। प्राचीन मिस्र एवं क्रीट में लो-मिनीट्र बज्जलेप बनाने के लिए मजबूत इसी प्रकार के लाइमस्टोन के शर्कराकाल (बज्जलेप) का प्रयोग किया गया है।

अजन्ता में भूमिबद्धन - विधान :-

अजन्ता तथा वाघ मृदा के भूमिबद्धन के लिए भूमिबद्धन - विधान के सम्बन्ध में रायकुण्ठादास का कथन है कि - दीवार या पाटन में जहाँ चित्रण करना होता था वहाँ का पत्थर टपकर खुरदुरा बना दिया जाता था, जिस पर मोहर, पत्थर के चूरे - और कभी-कभी लान की भूमि मिले हुए सारे का लेवा (पत्त) चढ़ाया जाता था। यह लेवा चुने के पत्थर से बना हुआ होता था और इस पर अर्धोत्तम बाँधकर लाल रंग की रेखाओं से चित्र टीपे जाते थे जो रंग लगाकर लैपार किए जाते थे। मोतीचन्द्र ने "दि ऐन्टीक आफ मुगल पेंटिंग" (पृ० १२) में तथा पर्मी ब्राउन ने "इंडियन पेंटिंग में प्राचीन भूमिबद्धन की भूमि तैयार करने की यही विधि बतलाई है। मोतीचन्द्र लिखते हैं -

'At Ajanta, our earliest source of information about Indian fresco paintings, the ground was

prepared by a mixture of clay, Cowdung and pulverised traprock applied to the walls and thoroughly pressed in. Rice-husk was also added to the above mixture. The thickness of this first layer varied from one eighth of an inch to three quarters of an inch. Over this a coating of cūnam was applied. This method was also followed at Bagh "

मोतीचद्र ने अजन्ता पेंटिंग को फ्रेस्को कहा है जो अचिन्त नहीं है। फ्रेस्को चूने के गोंद (प्लास्टर) पर किया जाता है, किन्तु अजन्ता में चूने के प्लास्टर का प्रयोग नहीं है और रंगों की पतले रंगट लिखलाई पड़ती है।

भिन्निचित्र की अजन्ता की इस प्रक्रिया में समसामयिक पीढ़े-पीढ़े पर्यवर्तन होता गया। बाद में पहाड़ी शैली के भी भिन्निचित्र बहुत बनाये गये। ऐसे चित्रों के लिए सतह, खंड (बैनेल) पर तैयार की जाती थी। पहाड़ी घरों में ये पैंतल लकड़ी के पट्टों में बने ढाँचों में छोटे-बड़े अलग-अलग पत्थरों की मिट्टी व चूने के गोंद के साथ भरकर बनाया जाता था। फिर उस पर अंतिम रूप में एक प्लास्टर लगाया जाता था जो अंशिकतः सफेद मिट्टी और पिच्छ (चावल का माट) के मिश्रण से तैयार किया जाता था। इस पर थोड़ी सी घुटाई की जाती थी। पुनः इसी मिश्रण की घुटाई करके फिर घुटाई की जाती थी। यह क्रम तब तक दोहराया जाता था जब तक कि प्लास्टर की घुटाई कम-से-कम आधा इंच और अधिक में अधिक एक इंच तक न हो जाती थी। इस प्रकार पतले-पतले तम तम तम से उस भित्ति पर दगड़ों की संभावना बहुत कम हो जाती थी। फिर इस भित्ति पर जड़ की भस्म (जिसे आक्साइड, जिसे मुगल चित्रकार "कास्मर" कहते थे। इसे ही भारतीय ह्याइड भी कहा जाता है।) या स्याया मिट्टी को (संभवतः चूने के बदले खड्डों की लिखाई, जो कुछ वर्षों पहले तक लगभग पूरे भारत में प्रचलित थी) गोंद या सरेस में मिलाकर लेप किया जाता था और उस पर घुटाई दोहराई जाती थी। घुटाई के लिए गोंद या प्रसाकार चिकनी सतह वाले पत्थर प्रयोग किये जाते थे, जो व्यास और मजलज नदी के किनारे पाये जाते थे। मुसलमानी पत्थर भी इस कार्य के लिए प्रयुक्त होते थे। इसे "बोटनी" (मुगल चित्रकार "अंगनी") कहा जाता था।

अजन्ता, बाद तथा आगे चलकर खंडा के अतिरिक्त अन्य गर्भा स्थानों के भिन्निचित्र चूने की गंध (प्लास्टर) पर बने हैं। शिल्प शास्त्रों में प्लास्टर के ऊपर बने हुए चित्र को "लेपचित्र" कहा गया है। मुगल दरबार तथा जयपुर आदि कला-केन्द्रों में जिस चित्रकला का विकास हुआ उसमें भी इसी भूमिबन्धन की परम्परा अपनायी गयी प्रतीत होती है। काल की प्रगति के अनुसार भिन्निचित्रों की प्रक्रिया में भी पीढ़े-पीढ़े कुछ परिवर्तन एवं परिवर्धन किये गये। चूने के प्लास्टर पर की गई (गंधकारी) भारतीय प्रक्रिया का प्राचीनतम उदाहरण निम्नस्थानों की गुफा में मिलता है, जिसकी परंपरा उस काल में आज तक विद्यमान है। यह गंधकारी प्रक्रिया बहिष्कार भारत तक ही सीमित न रह कर, स्थानीय और कालगत भेदों के साथ संपूर्ण भारत में प्रचलित थी। भारतीय और दार्शनिक गंधकारी-प्रक्रिया में पर्याप्त अंतर है।

लेप (प्लास्टर) तथा लेपद्रव्य :—

चित्रकर्म के लिए लेप तथा लेपद्रव्य का अत्यधिक महत्व है। जैन ग्रंथों में प्लास्टर के लिए "पुत्त" और स्तको (प्लास्टर का ममाला) के लिए "पुत्तलिका" शब्द आया है। जिस प्रकार बलिका भूमिबन्धन की सहायिका है उसी प्रकार लेप भी भूमिबन्धन के सहायक है।

विजय पिटक (३।३६) में "लेप्य चित्र" (लेप्य पेंटिंग, लेप्य चित्र) शब्द आया है। यह उस चित्रों के लिए है जो चूने से लिपी-मुनी भित्ति पर बनाये जाते थे और बाद में कपड़ों की गद्दी से रंग कर चित्रकर्म तथा नामकदार कर दिये जाते थे।

“महाउन्मयमानक” में एक ऐसे डिगाल भूमिगूठ का उल्लेख है जिसकी इष्टिका निमित्त भित्तियों पर पहले मुद्रा स्फटिक (स्फटिक) (मुद्राकम्म) चित्रा गया। तथापि उम पर निपुण चित्रकारों ने अनेक प्रकार के चित्र लिखे। उनकी छत तकरीबन थी। उम पर भी एक विशेष प्रकार की मिट्टी में लेप चढ़ाया गया था, जिसे “उल्लोक (य) मृत्तिका” कहा गया है। इस लेप को किसी विशेष मसाले से धवलि बनाकर (स्वतकम्म) चित्रों के योग्य बनाया गया। इस प्रकार रमणीय वापक और पुनर्दिष्ट करके छत में अनेक प्रकार के खिले हुए कमल-पुष्पों के फुल्ले लिखे गये।

इन प्राचीन चित्रकारों में प्रतीय होता है कि प्राचीनकाल में आजकल के समान चित्रोपकरण सुलभ नहीं थे, अतः चित्रकारों को पद-पद पर बड़े अभ्यसनाय एवं विस्तृत प्रयोग की आवश्यकता होती थी। उमे मृत्तिका तथा लेपद्रव्यादि की प्राप्ति के लिए कठिन परिश्रम करना पड़ता था।

प्राचीन भारतीय, जिसकाय तथा स्थापत्यशास्त्र में लेपों के नाना प्रकारों का वर्णन है, जैसे - मृत्तिका-वन्धन, मुद्राकम्म, इष्टकावन्धन अथवा इष्टकाचूर्ण, वज्रलेप आदि। विष्णुधर्मोत्तर (३।४०।१) में इष्टकाचूर्ण का, समसंगमसूत्रात् (अवधाम-१३) एवं अन्तर्जिह्वापृच्छा में मृत्तिकालेप का वर्णन है। अपराजितपृच्छा में मृत्तिकालेप अथवा मृत्तिकावन्धन का वर्णन है। मातङ्ग्य (कुन का लेपद्रव्य) या मुद्रालेप पर भी प्रवचन है। मानसोल्लास में वज्रलेप का पश्चात्त-वर्णन में मुद्रालेप का वर्णन आया है। यहाँ सर्वप्रथम इष्टकाचूर्ण (ऐष्टिकलेप) का वर्णन प्रस्तुत है।

ऐष्टिक लेप अथवा इष्टकाचूर्ण :—

विष्णुधर्मोत्तर (३।४०।१-१०) में वर्णित भूमिवन्धन की प्रक्रिया में तीन प्रकार के ऐष्टिक चूर्ण (ईंट का चूर्ण) को संयोजित करके उसमें इष्टकाचूर्ण के अनुपात में एक तिहाई मिट्टी डालकर, गुग्गुल, मोम (मधुच्छिष्ट), मधुकन्दक (महुआ, मूँगी, मेथी, मोड़, कड़ह), गुड़, नैल संयुक्त कुमुम्भपुष्प बराबर मात्रा में मिलावे। फिर उसमें आग पर पकाया हुआ एक विदार भूना (मुद्राचूर्ण), दो अणु बेल का गूदा, भषक (मसी ? मस्का ?), कप (खैर ?) और तदनुरूप त्रिगुनी आवश्यकता हो उतना बालू का अंश मिलावे। तदनन्तर लसोड़े के लसदार पानी में (प्लावये-त्विच्छिलेन) अथवा बमटे के पात्र (भकट) में गले पानी में उस मिश्रित पदार्थ को एक मास तक भिगोवे। एक महीने में वह मिश्रित पदार्थ फुलकर निकाना, गिराव हो जाता है। तब उसको भावधानी से निकालकर सूखी दीवार पर लेप करे। लेप चिकना, सौम्य, दृढ़ एवं गुच्छ हो। वह बहुत मोटा (गाढ़ा) या बहुत पतला (विरल) भी नहीं होना चाहिये। पुनः इसकी चिकना करने के लिए मृत्तिकालेप भी वाञ्छित है। लेप से बारबार लिपी हुई दीवार जब सूख जाय तब उस पर लेप, मिट्टी और चंदन (मज्जमा) के मिश्रण से तैयार किये हुए लेप्य पदार्थ एवं चिकने मजनों की सहायता से पुनर्दिष्ट करे। अतन्तर उसे बार-बार दूध या जल से सींचकर, तुरत यत्नपूर्वक भाजकर या गही मारकर दीवार को मज्जा दाले। प्राचीन ग्रंथकारों के मतानुसार इस प्रकार की हुई लिपाई सौ वर्ष में भी कभी नष्ट नहीं होती—अपि वर्षशतस्यगते न प्रभज्येत्तु कर्हचित् ।

विष्णुधर्मोत्तर (३।४०।१) में “विप्रकाशेष्टकाचूर्ण” में स्पष्ट नहीं किया गया है कि कौन-कौन सी तीन प्रकार की ईंटों का चूर्ण लभाना चाहिये। यहाँ शिल्पकार चतुराई कर गया है। वस्तुतः तीन प्रकार की ईंटों से प्रतीय होता है—(१) टपटिवाई हुई सबसे निचली दीवार की सतह को समतल करने के लिए ईंट के मोटे टुकड़ों का प्रयोग हुआ है, (२) इसके आगे की दूसरी पंक्ति पर ईंट के कुछ बारीक कणों का प्रयोग हुआ है और (३) अन्तिम

(फिनिश) मतह पर बिलकुल बारीक पाउचर जैस चूर्ण का प्रयोग किया गया है। पतला से भी मिट्टी के साथ पत्थर का चूर्ण और बालू का मिश्रण किया गया है, वह इसी इसमें है।

इसके दूसरे पाठ के अनुसार "चित्रकारण्टका" अर्थात् चित्रकार की ईंटें अथवा भी कुछ विद्वानों ने किया है। प्रियवाला शाह ने (वि० घ०, द्वितीय भाग, पृ० ११९) संभावना की है कि मुचगली में जिसे "गोटी" कहते हैं, संभवतः यह वही होगा। — किन्तु यह अर्थ अशुद्ध है।

"मधुकुन्दक" इसे स्टेलो जैमरिज ने मेशी माना है (वि० घ० भाग २, पृ० ८७)। मेशी का पानी या मेशी को पीमने से बने अत्यंत लसदार पदार्थ को इन लेपों में मिलाते हैं। उन में मेशी मिलाते की प्रथा कुछ वर्ष पूर्व तक थी। कुछ विद्वानों ने मधुकुन्दक का पाठभेद 'मधुक मुक्त' माना है। मधुक = मट्ठा तथा मुक्त = मूर्त। वस्तुतः इसे "मधुकुन्दक" पढ़ना चाहिये। मधु = शहद, कुन्दक = जलरुकी वृक्ष का सर्गभित्त रस या मोद। शहद और मोद दोनों पदार्थ चिपचिपे तथा प्रमुख बाध्य-पदार्थ (बाइन्डिंग मेटीरियल) हैं।

"मषक कषम्" (पाठभेद-मषण कथम्) में मषक का अर्थ फुल्ल लीमां ने मनी या मस्का माना है। ममी = भस्मी; मस्का — यह अभी भी यही कहलाता है। ककड़ को फूँकर मसकानी से पीटा धारी और मस्का बनाने है। प्रियवाला शाह ने इसे ईगली शब्द माना है। वे भी इसे एक प्रकार का चूना या जूना प्लास्टर मानती हैं। मषक अर्थात् ममी या ह्याही के समान काळा चूर्ण। यह संभवतः कभी-कभी क काल पत्थर को पीस कर चूर्ण बनाया जाता था — यह वे मानती हैं। उनका यह कथन ठीक नहीं प्रतीत होगा।

वामुदेवशरण अग्रवाल "मषक कष" के संबंध में भारतीय कला (पृ० ७९) में लिखते हैं कि भीतों पर मुष्काम्म या चुनेबरी का पलस्तर किया जाता था। और ककड़ी के बड़े पट्टों की छत के नीचे की ओर विशेष प्रकार की मिट्टी के मोटे-महीन कई लेप किये जाते थे जिनमें से अन्तिम लेप क्वैव रंग का होता था जिसे आजकल "दोसा मस्का" कहते हैं, क्योंकि वह मस्का मस्खत के समान चिकना या घूटा हुआ होता है। इसके लिए विशेष प्रकार का मसाला बनाया जाता था। महावश में इसे "नवनीममनिका" कहा गया है। उसी नाम का अनुवाद मस्का है। विष्णुधर्मोत्तर के चित्रसूत्र में उसके लिए "मषक कषम्" अर्थात् मस्के का कम प्रयुक्त हुआ है। यह कम छोटा तहका या नख जैसी कशी से घोंटा जाता था। चित्र लिखने के लिए सीमा पर इसी मस्का नामक समान में अन्तिम भूमिचित्रन किया जाता था।

"मषक कष" पाठ कुछ विद्वानों ने माना है और संभावना की है कि मषक = ईंट के भट्ठे के चारों ओर की जली हुई मिट्टी, तथा कष = चुनेबरी।

इसी संबंध में बरी का पलस्तर जो अभी तक प्रचलित है, उसका वर्णन कर देना उचित होगा। प्रायोगिक कलाविद् बेजनाथ प्रसाद के मतानुसार — ककड़ को फूँकर बनाया हुआ चूना, जिसे बरी का चूना कहते हैं, वह ताजा गर्म लाकर उस पर पानी का छिड़काव कर देते हैं। यह फूटकर लावे के रूप में परिवर्तित हो जाता है। इसी को आजकल भी "मस्का" कहा जाता है। इसे जब पीस देते हैं तब उसे "पश्ता" कहते हैं और अब मस्के में अधिक पानी देकर थोड़ा निकाल लेते हैं तब उसे "दोसा" कहते हैं। मस्के के साथ मुर्खी (डाटकाचूर्ण) या भट्ठे की भस्मी या जली हुई मिट्टी मिलाकर पलस्तर करते हैं। इसके ऊपर पत्थर का पत्थर का रंग रंगाते हैं और इसे समतल करके, सबसे ऊपरी पट्टे दोनों के बीच में लेपित करते हैं। जब में तहके में घुटाई करते हैं। इस प्रकार बहुत ही चिकनी और गूदा गन्ध फैलने की जाती है। यह व्यापक गन्ध करके देखी गई है।

मर्जरम (चद्रम) को प्रियवाला शाह ने गाल वृक्ष से निकाला तरल पदार्थ रज (Resin) माना है । Resin = गाल, धूना, धूस, लाक । मर्जरम अर्थात् मर्ज वृक्ष का रस । स्टेला कैमरिज तथा मोतीचंद्र ने भी इसे गाल वृक्ष का रज (गाल), धूना माना है ।

मणिभूमि : विष्णुधर्मोत्तर की ऊपर बतलाई गई विधि से दो तरह के रंगों वाले लेपों से युक्त अनेक मणिमय (स्वरुद्ध स्फटिक के समान चमकदार) भित्तिया चित्र की आकृति के अनुसार बनाना चाहिये ।—

अनेनैव प्रकारेण द्विविधैर्वर्णकैर्दृताः ।

कर्तव्याः चित्रवपुषा विविधा मणिभूमयः ॥ वि० घ०, ८०।१० ॥

उपर्युक्त वर्णनों में भूमिवर्धन के लिए पलस्तर तैयार करने की मुख्यतः चार विधिया का वर्णन किया गया है — (१) बालू + चूना या मस्का, (२) चूना + इष्टिकाचूर्ण, (३) मस्का + इष्टिकाचूर्ण, (४) इष्टिकाचूर्ण + मिट्टी । भूमिवर्धन की इन चारों विधियों को उपर्युक्त श्लोक, ४०।१० में 'अनेनैव' (अनेक प्रकार की) शब्द से इंगित कर दिया है । संभवतः शिल्पकार अपनी कला का भेद (गुण) शास्त्रकार को स्पष्ट नहीं बतलाना चाहता हो, इसीलिए उमने संक्षेप में 'अनेनैव' कह कर, आगे बात बढ़ा दी । भित्ति पर दो प्रकार के वर्णकों (रंगों, पिगमेंट्स) को लगाने का यहाँ उल्लेख है और चित्र-रचना के लिए तैयार भित्ति को यहाँ 'चित्रवपुषामणिभूमि' कहा है । इसका दो अर्थ है—(१) अत्यधिक सुंदर; (२) चित्र के लिए उपयुक्त मणि के समान चमकती सुंदर भित्ति, जो न तो अत्यधिक चिकनी हो और न तो खुरदरी या असमतल । मोतीचंद्र ने मणिभूमि का अर्थ विभिन्न रंगों के मगमरमर के मुजैक की तरह सुंदर दीखती भित्ति माना है । यह अर्थ ठीक नहीं प्रतीत होता ।

शिशुपालवध (२।६६) में वर्णित है कि द्वारकापुरी में महलों की दीवारों पर अत्यंत चिकना होने से, चित्रकार चित्र बनाने में असमर्थ हो गये —

'यस्यामतिश्लक्ष्णतया गृहेषु विधातुमालेख्यमशक्नुवन्तः ।'

दक्षिण भारत के मदिरों में प्रायः सुधालेप लगी गच्च अत्यंत चिकनी होने के कारण उस पर रंग लगाने में बहुत कठिनाई होती है । इसीलिए कटाकार बहा मोटे ब्रश में पत्रज परदाज जैसे रंग लगाते हैं ।

चित्रकार का कार्य प्रारंभ करने का उत्तम समय तथा धार्मिक रीति — चित्र-रचना भी प्रतिभा-निर्माण की भांति ही नैष्ठिक क्रिया थी । केवल निष्ठावान् चित्रकारों को चित्रकर्म में प्रवृत्त होना चाहिये । चित्रकार का काम सरल नहीं है । इसके लिए प्रतिभा, साधना और निष्ठा की नितान्त आवश्यकता है । यह कार्य बहुत ही गंभीर और अतिगंभीर पवित्र है । अतः विष्णुधर्मोत्तर (४०।११-१२३) में कहा गया है कि—

‘कुह्ये शुष्के तिथौ शस्ते ऋक्षे च गुणसंयुते ।

चित्रायोगे विशेषेणश्चेतवासा यतात्मवान् ॥ ११ ॥

ब्राह्मणान् पूजयित्वा तु स्वस्ति वाच्य प्रणम्य च ।

तद्विदश्च यथान्यायं गुरुंश्च गुरुवत्सलः ॥ १२ ॥

प्राङ्मुखो देवताध्यायी चित्रकर्म समाचरेत् ॥ १२३ ॥

भित्ति (मणिभूमि) के सूख जाने पर प्रशस्त तिथि एवं शुभ नक्षत्र में या विशेषकर चित्रा नक्षत्र में श्वेत वस्त्र धारण कर सयमी होकर ब्राह्मणों का पूजन करे । फिर स्वस्ति वाचन करके चित्रकलाविदों तथा गुणजनों को

गुरुभक्त चित्रकार प्रणाम करें। तत्पश्चात् पुरस्कार भद्र होकर इष्टदेश का स्वामि बनके विधे वनान्त प्रारम्भ करें। ध्वेत, गहरे पीले (रामरत्न) या लालछीद्र, भूरे (काश्यप) रंग की भस्मी कापी मृत्तिकाओं में क्रमशः पूर्वोक्त प्रमाण एवं स्थान के अनुसार चित्र लिखें। तदनन्तर स्थानों के अनुरूप रंग लगाना चाहिये।

“समरागणसूत्रधार” में भी निर्देश है कि शुभ मूर्तियों में कृता (निवेदक), भार्या (मरश्चक, राजा, स्वामी या यजमान) तथा शिक्षक (आचार्य, गुरु) इन तीनों को पञ्च उपचार करना चाहिये और वर्तिका की (जो भूमिवन्धन की लेखनी है) पूजा करनी चाहिये। पुनः क्रीडि (चायन) आदि के मट्टा भीलों का चूर्ण (कल्क) बनाकर, इसका पिण्ड (पुरोडाश) बनाकर भूप में मुलाना चाहिये। फिर उसे आग पर रगड़कर उद्योतता चाहिये और इसकी भूमी आदि के प्रक्षालन के उपरान्त उसे पूरे मास दिन तक स्पर्शना चाहिये। इसी को ‘मरवन्धन’ की सजा दी गई है। वर्तिका पर इसके चूर्ण को रोमकूर्चक (बालों के बन्धन) में लगाना चाहिये, यही यह वर्तिका भूमिवन्धन का उपकरण बन जाती है।

मृत्तिका लेप :- समरागणसूत्रधार में भूमिवन्धनोचित चर्च में मृत्तिका ही बताया है। इस मृत्तिका का चयन शुभ एवं समुचित स्थान जैसे — श्वशी, (नावली या शयन), कुप, नद्याय, पश्चिमी-नदीयय, नौदियों के मुहाने, वृक्षमूल, गुल्ममध्य, आदि में करना चाहिये। प्रसङ्ग स्थानों में मृत्तिका-संग्रह के उपरान्त यह निर्देश है कि मृत्तिका अनेक रंगों की होती है, इन वर्णों-विन मृत्तिका में उसके वर्णों का घाम लगाना चाहिये। ब्राह्मण के लिए शुक्ल, क्षत्रियों के लिए रक्त, वैश्यों के लिए पीत तथा मूर्द्धा के लिए क्षण वर्ण की मृत्तिका की इस विधि में समानता परम्परा है। दूसरा निर्देश यह है कि मृत्तिका को पूर्ण परीक्षा करके लेना चाहिये। अकल जाति निकाल कर, शान्मली (सेमल), भाप (उड्ड), ककुभ (अर्जुनवृक्ष), मधक (मट्टा), किकला (तरे, बहेवा, बांगडा) आदि वृक्षों का रस लाकर बालू के साथ मिट्टी में मिलाना चाहिये। इस मिश्रण में क्रमुक (सुपारी के पेड़ की छाल), चनका (चनाखार या चनेठ = एक प्रकार की घाम), बिल्व (बेल), मटालोमालि आदि (भोड़ों के सिर में नाम तक उगे हुए बाल), गवा रोमाणि (गाय के शरीर के रोयें) अथवा तार्गयन की गटा धान की भूसी, जगम की कड़ी आदि भी मिलाना चाहिये। बालू और मिट्टी का मिश्रण सम भाग में करना चाहिये। पुनः सबका कल्क (लुगदी) बनाकर उबाल लेना चाहिये, जिससे यह वज्र-लेप के समान कठोर लेगद्वय तैयार हो जाये। यह मृत्तिका-लेप प्राचीनकाल का सामान्य लेप था जो प्रायः बहुत स्थायी होता था। इस मृत्तिका लेप को भित्त पर लगाने के उपरान्त सूख जाने पर, कटशर्करा अर्थात् उस सतह पर चूने का लेप कूर्चक (कूँची) में लगाना चाहिये। मानसोल्लाम में इस प्रकार के लेप की संज्ञा “वज्रलेप” दी गई है, किन्तु अपरामितपुच्छ में ‘मृत्तिकावन्धन’ तथा ‘सुधावन्धन’ नाम है।

कल्क . — कूट-पीस कर बनाई गई लुगदी, पप्प (PULP)। वि० प०, मानस०, स० सू०, दशकुमारचरित (मणिसमुद्गक...निर्यासकल्क) आदि ग्रंथों में कल्क का वर्णन आया है। कल्क = लुगदी। निर्यास = रस, जैसे गोद।

उत्तम प्रकार के कार्य में बालू के स्थान पर संगमरमर के चूर्ण या ‘कालकपार’ का प्रयोग होता था। विस्तृत विवरण के लिए जार्ज सी० एम० वड्डेड का “दि इण्डियन आर्ट्स आफ इण्डिया”, पृ० २१५ द्रष्टव्य है।

संस्कृत का ‘कल्क’ शब्द ज्यों-का-त्यों ग्रीक भाषा में KALK है और लैटिन में CALC तथा अंग्रेजी में भी यही लैटिन शब्द प्रचलित है, (आक्सफोर्ड डिक्शनरी, पृ० १६६)।

इसके अतिरिक्त महाभाष्य में रंजने के कार्यों में भी कल्क शब्द का प्रत्यक्ष उदाहरण मिलता है महा (कालकपार) सूत्र में यह उल्लेख किया है, जिसका स्पष्ट

अर्थ है, चूने के लिए पालिश। पालिश के लिए भाण्डकार के समय 'निलकलक' शब्द प्रयुक्त हुआ है। सामान्यतः कलक शब्द तेल आदि रखने वाले पात्र की तलहटी में जमी हुई गाढ़ी मेल (जिसे काई, तैल-किट्टू या काठ-जमना भी कहते हैं) के अर्थ में प्रयुक्त होता है। संभव है कि उस समय बूट-पालिश तिल में किसी प्रक्रिया विशेष द्वारा बनाया जाता रहा हो अथवा तिल के तेल का उसमें प्रयोग होता हो। यदि बूट पालिश काला ही बनता रहा हो तो संभव है वर्ण के मादृश्य में ही निलकलक कहा गया हो।

किट्टू कहने में एक और बात की ओर ध्यान जाता है। कुमारस्वामी ने 'सर आशुतोष मुकर्जी कॉमिमोरेगन वान्युम' में शिल्परत्न के चित्रलक्षण लेख (पृ० ८९) में कहा है कि "किट्टूलेखनी" ब्रश नहीं है वरन् सूखी और कड़ी पेटिल है।

मृत्तिकाबन्धन . — ज्वेत, रक्त तथा पीत मृत्तिका के अतिरिक्त अन्य उपकरणों में अतसी (अलसी, तीसी) पुष्प, यब, गंधम (गेरू) के चूर्ण, क्षीरदूधो के बल्कल (दुधारू दूध की छाल), गुडसयुत बल्कल (संभवतः गन्ने की छाल या दालचीनी) तथा दन्तवृक्ष (अर्जुन का पेड़) आदि वातस्पत्य द्रव को अच्छी तरह मिला लेना चाहिये। इन सबका चूर्ण बनाकर, पाषाण चूर्ण के साथ मिश्रित करके, कूट-छान कर कलक बना लेना चाहिये। पुनः अलसी का तेल तथा कुल्लू पानी के साथ इसमें खूब घोटना चाहिये। इससे यह लेप कज्जल के समान चिकना बन जाता है। फिर मुग्धि (मृदुली) का अण्डर निषो को लेकर धूप में सुखाना चाहिये। सूखने पर यह लेप वज्र के समान कड़ा हो जाता है। इसी का भित्ति पर रंग करने में बड़ा कड़ा जम जाता है। इस लेपद्रव्य को 'अपराजितपृच्छा' में मृत्तिकाबन्धन कहा गया है।

मुधाबन्धन — "अपराजितपृच्छा" में भूमिबन्धन के लिए एक प्रकार के और भी लेपद्रव्य का 'मुधाबन्धन' नाम से उल्लेख है। इसे बनाने के लिए सफ़ेद पत्थर के छोटे टुकड़ों को दस दिन आग में जलाना चाहिये। पुनः उस चूर्ण को बिन्दुवादि वृक्षों के रस में मिश्रित करके एक मास अथवा कम-से-कम पन्द्रह दिन तक रख देना चाहिए। अन्त में यह अत्यन्त सुन्दर रूप बन जाता है। इन सभी लेपद्रव्यों को प्राचीन काल में 'चूनिम्' कहते थे। विनय-पिटक (३।३६) में भित्ति पर इसे लगाने को 'मुधामम्म' (मुधाकम्म) कहा गया है।

मुधाबन्धन में मिल्की-गुल्मी प्लास्टर पेंटिंग की तकनीक आधुनिक युग में दो प्रकार से प्रचलित है — (१) स्टाको, जिसमें बालू और चूने का पलस्तर किया जाता है, (२) इटोनेको, जिसमें चूना और संगमरमर की भस्सी (मार्बल डस्ट) मिलाकर पलस्तर करने में। भित्ति पर बालू और चूने का पलस्तर करके उसके ऊपर इटोनेको लगाते हैं। यह पलस्तर लगाकर एक वर्ष या छह महीने तक भित्ति सूखने को छोड़ देते हैं, जिससे जितनी दूरी पड़नी हो पड़ जाये। अन्त्यस्थापना फिर से लेप लगाकर चिकना करके गीली भित्ति पर ही रेखांकन करके रंग भर देते हैं। फ्रैस्को पद्धति में वही प्लास्टर प्रयोग में लाया जाता है। रंग में गोद न मिलाकर केवल पानी में धोलकर लगाते हैं। फिर इसे तह्फे (फरनी से छोटा औजार) से चिकना करके, अकीक से घुटाई करते हैं। यह भित्ति अब ओपदार संगमरमर की तरह चमकने लगती है। योरोप में भी यह तकनीक प्रचलित थी। माइकेल ऐंजिलो ने सिस्टीन चैपेल के भित्ति चित्र इसी तकनीक में निमित्त किये थे। सित्तनवासल के चित्र इसी विधि से बने सबसे प्राचीन उदाहरण हैं। १५ वीं शती से यह प्रथा विशेष प्रारंभ हुई और १८ वीं शती में सर्वप्रचलित हुई। १६ वीं शती की इस विधि से बनी फ्रैस्को पेंटिंग का सर्वप्रधान नमूना आमेर (राजस्थान) के मीराबाई महल के सामने की छतरी पर अभी भी विद्यमान है। खाजिंदर के महुलों में इसी विधि में बने भित्तिचित्र आज भी बहुत अच्छी स्थिति में हैं। यदि निबद्ध (टेम्परा) रंग में रंग विद्यकारी करनी हो तो प्लास्टर को सूख जाने दिया जाता है और सूखने

के पूर्व उसे अच्छी तरह तहलें या अकीर की पींडी में छोड़कर खूब पीसकर का दिया जाता है। इस पींडी की परंपरा दक्षिण भारत के मंदिरों में आज भी विद्यमान है।

मुद्यालेप . — 'मिथ्यारत्न' (१८१९) का कहना है कि 'मध्य एशिया' में एक ठोस दीवार बनाया जाता था और उस चूर्ण को चौथाई भाग मुद्यालेपवाय (समुद्रोच्छिन्नमृत्तिका) मिलाकर, उसे — अर्धतः सूखा कर पीसकर बनाया गया अत्यंत अल्प रस तथा मुद्यालेप (दीवार के पानी) में मिश्रित कर, चौथाई भाग चूने का मिश्रण (चूने का वाष्प) पुनः अग्नि पर उबाले हुए कले का चूर्ण मिलाकर अग्नि से चढ़ाकर इस चूर्ण बना चाहिये। तब ही इसका एक द्रोणीपात्र में रखकर सूखने के लिए तीन महीने तक रखे रहना चाहिये। इसके बाद पर मिश्रण के द्वारा थोड़ा थोड़ा पीमना चाहिये और उपर में डाँध का पानी (मुद्यालेप) डालने रहना चाहिये। रख-रकड़ कर मयनीय के समान चिकना न हो जाय। नमपञ्चान भित्ति पर नार्मिकय निर्मित कर में इसका लेप करना चाहिये। स्पष्टतः यह पद्धति दक्षिण भारत की ही प्रचीन होती है। जहाँ चूने, चूने, नार्मिकय चूर्ण मयनीय के मिश्रण का प्रयोग होता है। 'मिथ्यारत्न' का एक महत्वपूर्ण निर्देश है कि इस मुद्यालेप का फलक-चित्रों में प्रयोग कदापि नहीं करना चाहिये।

‘मुद्यालेपो न कर्तव्यमिच्छार्थ फलकादिषु ।

सम्भवतः फलक-चित्रों को निर्दोष उठाने-रखने के लिये इस चूर्ण का प्रयोग न करना चाहिये। इसका प्रयोग रस के बड़ जाने की आशंका थी, क्योंकि लकड़ी पर चूने का लेप नहीं चढ़ाया जा सकता है। कुमारस्वामी मुद्यालेप के सम्बन्ध में बिल्लरत के विश्लेषण में कहते हैं — *The white stucco used in Ceylon and Southern India as made of fine sand, shell lime, green coconut water, and coarse sugar, and adds that when laid on experienced plasterers it displays the polish and appearance of marble.*

इन्साइक्लोपीडिया आफ वर्ल्ड आर्ट भाग १२ (पृ. ६२३) में स्टुको के सम्बन्ध में लिखा है .— *‘Stucco is usually composed of hydrated lime or cement mixed with water and laid on wet surface. It is a slowly setting plaster and a mixture of lime wash, sand and gypsum in various proportions’*

वज्रलेप : ‘अभिलषितार्थविल्लामणि’ अथवा भाग्योत्पन्न में लिख मिलि के निर्माण के लिए जो लेप वर्णित है उसे ‘वज्रलेप’ कहा गया है। इसके सम्बन्ध में धर्मेन है कि पहले दीवार को समतल करके, उस पर सफेदी कर देनी चाहिये। पुनः उस पर विश्व बनाये योग्य ओष की छूटे सब्ज बनाने के लिए एक लेप—द्रव्य लगाता चाहिये। उक्त लेप—द्रव्य तैयार करने की विधि निम्नलिखित है

मैस के चर्म को पानी में भिगोकर, मयनीय के समान चिकना और मुद्यालेप होत पर उस कले को थोड़ा-थोड़ा के समान टुकड़े कर लेना चाहिये। पुनः उनको सूखाकर वज्रलेप के साथ दीवार के लेप में उपयोग करना चाहिये। इससे एक प्रकार का ऐसा वज्रलेप बनाया जाता था जो गर्म करने पर पिघल जाता था। यह आजकल के सरोख के समान होता था। इस वज्रलेप के निर्माण में स्वेत मृत्तिका, मिता (मिर्चा), शक्कर, नीलपर्वतोद्भव धातु विशेष (नम नामक सफेद पदार्थ को पीसकर) आदि के आवृणिक योग एवं मिश्रण विहित है। वज्रलेप के सम्बन्ध में दूसरा निर्देश इस ग्रंथ में यह है कि इसको मिट्टी के पात्र में रखकर आग पर इतना गरम करना चाहिये कि यह एक प्रकार से द्रव बन जाय। पुनः इसमें शुक्लमृत्तिका पुष्ट देकर दीवार पर नील बार लग करना चाहिये। स्फटिक शिथि के समान स्फटिक और वर्णों के समान चिकनी इन भित्तियों पर कलाकार बनाया रस के चित्र अंकित किया करने थे।

‘शिशुपालवध’ (३१४९) में ऐसी ही वज्रलेप से बनाई गई स्फटिक भूषि के समान स्वच्छ और दर्पण के समान चिकनी भित्ति को ‘रत्नभित्ति’ कहा गया है जिस पर अग प्रतिबिम्बित हो — ‘प्रतिबिम्बिताः’ ।

त्रिविक्रम विरचित ‘नलचम्पू’ (पृ० १३१) में उल्लेख है —

‘कज्जलालेख्यचित्रचर्चमानास्त्रिव भवनभित्तिषु ।’

भवनो की दीवारों को कज्जल से चित्र अंकित करने योग्य बनाया जाता था । इससे स्पष्टतः प्रतीत होता है कि भित्ति को वज्रलेपादि लगाकर, चिकना करके रेखा खींचने योग्य बना लिया जाता था । यह रेखा काजल, गेरू आदि से खींची जाती थी । तत्पश्चात् उसमें नाना रंग भरे जाते थे ।

‘पञ्चतन्त्र’ में कहा गया है - ‘वज्रलेपेन घटितं वस्तु न शीघ्रं विश्लिष्यते ।’ — अर्थात् वज्रलेप से बनाई गई वस्तु कठोरता के कारण शीघ्र नष्ट नहीं होती ।

वराहमिहिर की ‘बृहत्संहिता’ (५.७।१-८) में भी वज्रलेप बनाने की विधियाँ दी गई हैं —

(क) तैलू के कच्चे फल, कैथ के कच्चे फल, सेमूल के फूल, मल्लकी वृक्ष के बीज, वधनवृक्ष की छाल और बज्र, इन सबका एक द्रोण (पात्र विशेष) जल में काढ़ा बनावे । आठवा भाग बचने पर उसे उतार कर उसमें मरु वृक्ष का गोद (गंधाबिगोजा), बोल (एक गन्ध द्रव्य) और गुग्गुलु मिलावे । कुदरु, राल, अलसी और बेल की गिरी घोटकर डाले । हजार वर्षे पर्यन्त ठहरने वाले इस वज्रलेप को गर्म करके प्रासाद, हवेली, बलभी, शिवलिंग, देवप्रतिमा, भित्ति और कूपों में लगाना चाहिये ।

(ख) लाख, कुन्दरु, गुग्गुलु, घर के धुये का जाला, कैथे के फल, बेल की गिरी, नागबेल के फल, महुए के फल, तैलू के फल, मजीठ, राल, आंवला — इन सब वस्तुओं को एक द्रोण जल में क्वाथ बनाने से दूसरा वज्रलेप तैयार हो जाता है । यह भी पहले वज्रलेप की भाँति ही काम में लाया जाता है ।

(ग) गौ, भैंस, बकरा इन तीनों के सींग, गर्दभ, महिष और गौ इन तीनों के चर्म; कैथे के फल, नीबू के रस में युक्त वज्रतर नामक कल्क (लुगदी) बनाया जाता है । आठ भाग सीसा, दो भाग कासा तथा एक भाग पीतल गलाकर वज्रसंघात नामक लेप सिद्ध किया जाता है । इस वज्रलेप को भित्ति पर लगाने से वह कठोर और चिकनी हो जाती है ।

भित्तिचित्र :--- अजन्ता, नाग आदि के भित्तिचित्रों के अनिरिक्त पहाड़ी चित्रकारों ने भी चम्बा के रंगमहल (१८०० ई०), अखंड चंडी (१८७५ ई०) और ओबरी धर्मशाला के शिवालय (१९०० ई०) में सुन्दर भित्तिचित्रों का निर्माण किया है । अन्य स्थानों पर वे काफी नष्ट हो गये हैं । इनमें कृष्णलीला के कुछ चित्र भाव एवं लावण्य-निदर्शन के उत्कृष्ट नमूने हैं ।

इन भित्तिचित्रों को ‘वाल टेम्परा’ कह सकते हैं क्योंकि ये चित्र या तो चूने की दीवार पर बने हैं या मिट्टी की दीवार पर । रंगमहल के कुछ चित्र चूने की दीवार पर और कुछ मिट्टी की दीवार पर भी बने हैं । अखंड चंडी के सभी चित्र चूने की दीवार पर अंकित हैं । दीवार पर पहले सकोल नामक मिट्टी, जिसे रावी और व्यास नदियों से इकट्ठा करते हैं, प्रयोग की गयी है । इस मिट्टी में अभ्रक का कुछ अंश रहता है । इसके साथ कंद का सत्त (स्टार्च) इतना मिलाते हैं कि उसली से घिसने में मिट्टी न उठे । पहले दीवार पर प्रायः चौथाई इंच की एक गच्च लगाते हैं और ओपनी में उसे

घोटते हैं। इसके बाद पत्थर-पत्थर अन्तर-द-इन्तर धातु-धातु सहाय्य रूप में जोड़े जाते हैं। सबसे ऊपरी सतह पर सज्ज भी मिला कर लगाने हैं। सज्ज की अंतिम पतली पर-पतली पर अत्यन्त चिकने पत्थर की बट्टी से खूब घोटने हैं। एक ऊपरी सज्ज पर जो रंगों का आच्छादन है वह रंगों के नीचे की सज्ज सफेद होने से ऊपर के रंगों की दमक खिलती है और अन्तर्वायु का प्रभाव भी उस पर नहीं पड़ता है। ऊपर के रंगों पर उसका जो प्रभाव पड़ता भी है उसे यह सफेद लेंद्र प्रकट नहीं होने देता। अन्तर दूर होने पर रंग पर रंग में चित्र की रूप-रेखाएँ बनाकर अन्य चित्रों की भाँति इनमें भी रंग भरा जाता है। चित्र पूर्ण होने पर उन्हें कुछ दिन हवा में खड़ा छोड़ देते हैं जिससे रंग बैठ जाये और तब उन पर रोगन का एक पतला छेद देने हैं। रोगन यह है जो कारण है पट्टा यह कि रोगन रंगों को हवा के जगर में बचाता है और दूसरा रंग वायु में फैलने के कारण (स्थान) का जो प्रयोग हुआ है उस पर तभी से फंगम लगने में भी यह उसे बचाता है। यह रोगन अरबी के तेल (कार्बोल) के तेल, एक गुन्दरग (कोपल गम, चंदरग) में बनाया जाता है। पट्टा इसकी एक तहड़ी ही तानी है जिसमें कि मोटी होने से उसमें पीली फुटक-सी (डवके) न पड़े जायें। मित्ति-चित्र बनाने का पहाड़ी चित्रकारों का यह तरीका मिलाया था।

अजन्ता के मित्तिचित्रों की परम्परा राजस्थान में आज भी जीवन्त है। कला के रूप में वर्तमान है तथा राजस्थान में यह लोककला वनारण्य में भी आई। वनारण्य तथा उसके पास-पड़ोस के क्षेत्रों में यहाँ के चित्रकारी न हम लोक-कला का विस्तार किया। इन लोककलाओं से माटी ब्राह्मणों के पास से रंग भर गए हैं। यह रंग-चित्रकला तथा मृदर है।

पट्टभूमिबन्धन या चित्रफलक (पेंटिंग बोर्ड) अथवा काष्ठ-फलक चित्र — प्राचीन भारत में कपड़े और लकड़ी के फलक पर चित्र लिखने की प्रथा थी। जो चित्र काष्ठ-फलक पर (लकड़ी के बोर्ड पर) बनाया जाता था उसे 'पट्टचित्र' कहा जाता था और इस ही संस्कृत साहित्य में चित्रचक्र के नाम से अभिहित किया गया है। संस्कृत साहित्य के बाद के ग्रंथों में कीमती फलक और हाथी दाँत (गजदन्त) पर बन हुए चित्रों को भी चित्र-फलक ही कहा जाने लगा।

'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' के छठे अंक में दुष्यन्त के द्वारा शकुन्तला का छवि-चित्र चित्रफलक पर बनाने का वर्णन है — 'तत्र मे चित्रफलकगतां स्वहस्तलिखितां तत्रभवत्याः शकुन्तलायाः प्रतिरूपानिमानयेति।' इसी प्रकार 'तिलकमजरी' (पृ० १६३) में भी चित्रफलक पर चित्र बनाने का वर्णन आया है। 'चित्रमोक्षदीपम्' नाटक के द्वितीय अंक में चित्रफलक पर उर्वशी की प्रतिरूपिता (छवि-चित्र) बनाने का उल्लेख है। संस्कृत साहित्य के अनेक उदाहरणों से प्रतीत होता है कि उस समय चित्रफलक पर छवि-चित्र ही अधिकतर बनाये जाते थे।

काष्ठ-फलक पर बना १२ वीं शताब्दी का पागल पोथी का भीष्मदत्त की 'अष्टमाहुषिका प्रज्ञापरमिता' पोथी का एक सचित्र पट्टा भारत कला भवन में है (चित्र-१८)। इसी प्रकार हाथी दाँत फलक पर बना कर्ल नामवर सिंह का अति सुंदर व्यक्ति-चित्र भी यहाँ है। मुगलकाल में मुगलानों के मध्य भारत में इन हाथी दाँत के कुछ चित्रफलक अफगानिस्तान में बेग्राम (कपिशा) में मिले हैं। इनमें से लगभग २० इन छोटी एक भृंगार - पेंटिका पर हाथीदाँत फलक जड़े हैं। इस पर बुक-क्रीड़ा, प्रसाधिका, प्रसाधन-रस गृहणी इत्यादि के चित्र गंधार शैली में उत्कीर्ण हैं। बारीक रेखाएँ खोद कर यह अंकन किया गया है। उस पर संभवतः यहाँ में रंग भी रखा होगा। इन चित्रों में अजन्ता के उत्कृष्ट स्त्री-चित्रों का पूर्वाभास मिलता है। यह फलक पेरिस के (Musée Guimet) में संग्रहीत है (चित्र - १३)।

पट्टभूमिबन्धन की तकनीक के सम्बन्ध में सूत्रधार (३२ १९-२८) का निर्देश है कि विष्णु - लोको को लेकर और उसके लोको को निकाल कर स्वच्छ करके अथवा इनके अभाव में पारितोषिका (पायल) की

लाकर रखे। इन दोनों में से एक को पीमकर वर्तन में पकाये और इस पके हुए लेप से पट्ट अर्थात् काष्ठ-फलक (पट्टिका) पर लेप करे तो पट्टभूमिवन्धन पट्टचित्रों के योग्य बन जाता है। इस लेप के बाद कटशर्करा आदि को सामान्य व्यवस्था यहाँ पर भी प्रयोज्य है। इसमें यह भी निर्देश है कि इस विधि के अतिरिक्त भी अनेक विधियाँ पट्टभूमिवन्धन की हैं।

पहाड़ी चित्रों, विशेषतः बमोहली एवं चम्बा में भी काष्ठ पर चित्र बनाये गये। इन चित्रों की 'लिखाई' वास्तव में दरवाजों, खिड़कियों एवं द्वारों पर या छोटे बक्सों पर की गई है। इस काम के लिए उन्होंने देवदार या सागौन की लकड़ी प्रयोग की है। देवदार का प्रयोग अधिक हुआ है परन्तु इसमें विरोजा निकलकर चित्र को कुछ दिनों में काळा कर देता है। यही कारण है कि चम्बा के रंगमहल के द्वारों के चित्र काले पड़ गये हैं। इन चित्रों के काळा पड़ जाने का कारण रोगन भी है। पहाड़ी चित्रकार काष्ठ पर लिखाई करने के पूर्व सतह को पुरानी ईंट से रगड़ कर रेशे निकाल देते थे। रेशे न रहने से रंग अच्छा पकड़ता है। इसके बाद सरेस या सरेस के साथ सफेदा मिलाकर एक-दो अस्तर दिये जाते हैं एवं साधारण चित्रों की भाँति उनकी भी लिखाई करते हैं। चम्बा के भूरीसिंह संग्रहालय में १७२४ ई० के लगभग का द्वार पर बना हुआ बमोहली शैली का एक उत्कृष्ट चित्र है। चित्र पूरा होने पर उन पर रोगन कर दिया जाता था।

चित्रपट (क्लॉथ पेंटिंग), पटभूमिवन्धन :— जो चित्र कपड़े पर (मभवत चमड़े पर भी) बनाये जाते थे और लपेटकर रखे जाते थे एवं कभी-कभी दीवार पर टांगे भी जाते थे, उसे चित्रपट या पटचित्र कहा जाता था। मेदिनी कोश में पट और चित्रपट को पर्याय माना है। चित्रपट तथा भित्तिचित्र की प्रथा अभी तक तिब्बत, नेपाल, जयपुर आदि स्थानों में जीवित है। ये चित्रपट मदिरों एवं घरों में पूजा तथा शोभा के लिए टांगे जाते थे। पूजा के उद्देश्य से बनाया गया नेपाली पटचित्र पर अमिताभ का एक चित्र यहाँ प्रस्तुत है (चित्र १४)। समरागणमूत्रधार में कहा है — 'यथा पट्टे तथैव स्याद् भूमिवन्धः पट्टेऽपि सः।' — अर्थात् जिस प्रकार पट्ट (चित्रफलक) पर भूमिवन्धन किया जाता है उसी प्रकार पट (कपड़े) पर भी भूमिवन्धन करना चाहिये।

भारत में भी पटचित्रों की परंपरा दीर्घकाल से वैष्णव संप्रदाय में तथा जैन तीर्थंकरों में भी चली आ रही है। इससे हम देश की जन-आस्था एवं धार्मिक तृप्ति के भी दर्शन होते हैं। यह परंपरा मध्यकालीन कही जा सकती है, किन्तु वैष्णव परम्परा से भी प्राचीन भाम, कालिदास, बाणभट्ट तथा बौद्ध ग्रंथों में (संयुक्त निकाय, द्वि० १०१-१०२, तृ० १५२, विंशुद्धिमग्ग, ५३५; महावज्र, २७वां, १८वां, मञ्जुश्रीमूलकल्प, एकपञ्चाश पटलविसर में "पटविधान" आदि में)—चित्रपट का उल्लेख अत्यधिक आया है। इन ग्रंथों में चित्रों के नाना प्रकारों का निर्देश है, साथ ही पट-चित्रों या चित्रपटों के व्यापक प्रचार एवं प्रसार का भी आभास मिलता है। वात्स्यायन के काममूत्र (अध्याय-४) में भी पटचित्रों का निर्देश है। वहाँ उसे "आख्यान-पट" कहा गया है। "सैनं शीतलोऽनुप्रविश्याख्यानक-पटैः सुभगं करणयोगैर्लोकतृप्तान्तः कविकथाभिः तां रञ्जयेत्।"— यशोधर आख्यानकपट का अर्थ करते हैं—"यमुपदिश्याख्यानकानि चित्रलिखितानि।"

आख्यान-पट या आख्यानक-पट से पटचित्रों के द्वारा संपूर्ण कथानक को चित्र-रूप में प्रस्तुत करने का अभिनव एवं सुबोध प्रयास था। ऐसे आख्यान-पट आज भी उड़ीसा में विशेष रूप से बनाये जा रहे हैं। ऐसे पटों में समुद्र-मंथन का दृश्य अंकित एक आख्यान-पट का चित्र यहाँ प्रस्तुत है (चित्र १५)।

चित्रपट (क्लॉथ पेंटिंग या कैनवास पेंटिंग) का एक सुदृढ़ प्रमाण भास के "दूतवाक्य" नाटक में मिलता है जिसमें दुर्योधन बादरायण से कहता है—"आनीयतां स चित्रपटो ननु, यत्र द्रौपदीकेशाम्बरावकर्षणमालिखितम्।"

ममाग्रतः प्रसारय ।"— द्रौपदी के केशाम्बरगवकर्षण (केश खींचना और खींचना) चित्रण का वर्णन करते हुए इसे फैलाने को कहता है, और — अहो ! अम्य वर्णाद्वयता" — यहकर इस चित्रपट के रंगों की आद्वयता (richness of the colour effect) की प्रशंसा करता है। वर्णाद्वयता के अर्थ में इसका अर्थ 'द्वयता रंग' अर्थ का प्रयोग करते हैं। इस वर्णन से प्रतीत होता है कि कपड़े पर बने हुए चित्रों की लपेटकर रंगों को (छोड़ कर), सभाल कर रखा जाये। "उदयसुन्दरी कथा" (पृ० ५१) में "कुण्डलिनपट" (कुण्डलिनपट) का वर्णन आया है। इसमें स्पष्ट रूप से ज्ञात होता है कि उस समय कपड़े पर बने हुए चित्रों की लपेटकर रंगों को सभाल कर रखा जाये। इससे उल्लेखानुसार प्रसारित अथवा उद्घेलित किया जा सकता था — "सर्वं कुण्डलिनपटं उद्घेल्य"। इसे कुण्डलिनपटों की सुरक्षा के लिए पेशमी वस्त्र के बने खोल में रखा जाता था— "प्रकृष्ट चीन कर्पटप्रमेविकाया सयन्ममाकुष्य चित्रपटम्"—(तिलक० पृ० १६५)। ये चित्रपट अधिकतर सूती वस्त्रों पर ही बनाये जाते थे और उन बहुत कम भी होते थे।

"स्कन्दपुराण" के काशी खण्ड में एक ऐसे चित्रपट का वर्णन आया है जिसमें समस्त काशीपुरी के विद्यालय और मंदिर चित्रलिखित दिखाये गये हैं और काशी के विद्वान् पंडित उन्मिश्रों की कन्या जब कर्णाट देश की राजकुमारी कलावती के रूप में जन्म लेती है, तब काशी का यह चित्रपट देखकर उस पूर्व जन्म के संस्कारों की स्मृति आ जाती है।

घनपालकृत "तिलकमंजरी" (११वीं सर्ग) में भी इसी प्रकार के एक चित्रपट का उल्लेख वर्णन आया है। गन्धर्वक नामक एक मुक्क चित्रकार अनिमित्त रूप से चित्रपट तैयार करता है। जिसके विभिन्न सौंदर्य "सर्वोत्तम शायिचारुत्व" की प्रशंसा जब राजकुमार से की जाती है तो वह अपनी प्रतिभा की प्रशंसा में पूछता है— "भद्रं, किमत्रलिखितम्"। वह उस पट को खोलकर पौन्य देती है— "विस्तारिते पुरस्तात् तत् ।" यह राजकुमार एक सुन्दरी कन्या का चित्र उसमें देखता है "कन्यका रूपधारिणी चित्रपुत्रिका" — और उसके सौंदर्य पर आकाश होकर उसके लम्बा-जल रूप को कई बार देखता है — "मुहुः मुहुः कृतांगोद्धारोहया वृष्ट्या तां व्यभावयत्"। — चित्रकार ने प्रयत्नपूर्वक उस दिव्य कुमारी तिलकमंजरी की वह छवि अंकित की थी, फिर भी उस चित्रकार ने भारतीय भावना राजकुमार से उसके मुण दोषों के विषय में पूछा— कुमार अस्ति किञ्चिद्दर्शन रूपमत्र चित्रपटेऽहम् । उद्भूतः कौञ्चिद्दोषो वा नातिमात्रं प्रतिभाति आद्याप्यनुपजातपरिणतिश्चित्र विद्यायां शिक्षणोद्योगमक्षिलकलाशास्त्र पारंगत सहाभागेन ।" — राजकुमार चित्र में अति प्रभावित था। उसने कहा — "सम्यगभिनिर्दिष्टा । आपत्ति चित्र मे अपूर्वता का अभिलेखन स्पष्ट रूप से किया है। इसमें रंगों का मयोग भी उचित रूप से हुआ है — "यथोचितं रथापन वर्णसमुदाया" — एवं चित्र में ऊँचे-नीचे विभागों का प्रकाशन तथा अभिव्यक्ति अत्यन्त स्पष्ट हुई है — "प्रकाशितव्यतिमनोसत विभागाः"। इसमें लिखे हुए पक्षी और मृग साक्षात् सचेतन से जान पड़ते हैं। आकाश में पूर्ण चन्द्रमा की जोभा भी अद्वितीय है। बहुत क्या ? इस चित्रपट में सभी कुछ सुन्दर बन पड़ा है — "किं बहुना यद्यद्यल्लोभयते तत्सर्वमपि रूपमम्य चित्रपटस्य चास्ता प्रकर्षहेतु" (तिलकमंजरी, पृ० १६६)।

भारत कला भवन में जगदीश मिश्र द्वारा प्रदत्त एक कुण्डलिन चित्रपट है, जिसमें मार्कण्डेय पुराण की कथा का चित्रण कपड़े पर किया गया है। यह खड़े बल में बना है तथा इसकी शैली दक्कन है। यह लगभग १७६० ई० में निमित्त किया गया है। इसकी लंबाई १६९ सें०मी० तथा चौड़ाई ९५ सें०मी० है। इसके रंग चटकीले हैं। इसमें देवी-देवताओं के अनेक चित्र एवं दृश्य अंकित हैं, जिसको सुगमतापूर्वक देखने के लिए एक ओर से खोलते जाना तथा दूसरी ओर में लपेटने जाना आवश्यक है।

प्राचीनकाल में कामदेवपट, लक्ष्मीपट आदि के रंग में देवताओं के ध्यान पट्ट बनाने आते थे, जिसकी

परंपरा आज भी विद्यमान है। “चतुर्भाणी” (५वीं शती) में “पादताडितकम्” भाग में “लक्ष्मी-चित्रपट” का महत्वपूर्ण उल्लेख हुआ है -

‘वर्णानुरूपोज्ज्वलचारुवेषां, लक्ष्मीमिवालेख्यपटे निविष्टाम् ।

सापह्लावां कामिषु कामवन्तोऽरूपां विरूपामपि कामयन्ते ॥’

लक्ष्मी आलेख्यपट :— मोतीचन्द्र के अनुसार पाचवीं शती में लक्ष्मी के चित्रपट का यह उल्लेख महत्वपूर्ण है। लक्ष्मी सुन्दरता एवं चंचलता की प्रतीक है। संभवतः इस उक्ति का अभिप्राय नायिका के चित्र से है। वस्तुतः अभी तक लक्ष्मी का प्राचीन चित्रपट नहीं मिला है।

कादम्बरी (पृ० ५३६) में “कामदेव-पट” का उल्लेख है। यह उस समय एक अभिप्राय (मोटिफ) बन गया था।

‘वासभवने मे शिरोभागनिहितः कामदेवपटः पादनीयः ।’

अतः पुर के वासभवन में कामदेव-पट लगाने का निर्देश है। रत्नावली (प्रथम अंक) में सागरिका कहती है — “अस्माकं तातस्यान्तःपुरे पुनश्चित्रगतोऽर्च्यते ।” — हमारे पिता के अन्तःपुर में चित्र में अंकित कामदेव पूजा जाता है। इससे विदित होता है कि कामदेव-पट, लक्ष्मी-पट आदि पटों की पूजा घरों में की जाती थी। आज भी बहुत से घरों में देवी-देवताओं के चित्रपटों की पूजा की जाती है।

हर्षचरित तथा मुद्राराक्षस में “यमपट्ट” का वर्णन है। यमपट्ट पर भयानक भैन पर आसीन यमराज का चित्र अंकित है — “भीषणमहिषाघिरूढं प्रेतनाथसनाथे चित्रवति पटे यमपट्टिकां ददर्श” (हर्ष०, पृ० २६४)। इसमें परलोक के फल को दिखलाया गया है। मनुष्य यदि सत्कर्म करता है तो उसे स्वर्ग लोक का सुख प्राप्त होता है और यदि दुष्कर्म करता है तो उसे यमलोक (नरक) की यातना को झेलना पड़ता है (चित्र-८)। यमराज ही उसके कर्मों का लेखा जोखा रखते हैं। नरक-यातना के भय से भयभीत होकर लोग सत्कर्म करे इसी विचार से ये यमपट्ट बनाये जाते थे।

८वीं, १०वीं शती के लगभग कपड़े पर बने हुए कई चित्रपट चीनी तुर्किस्तान की मरुभूमि से सुप्रसिद्ध जर्मन पुरातत्ववेत्ता स्व० प्रो० लेकाक ने प्राप्त किये थे। इनमें भारत के ब्राह्मणों, देव-देवियों, जैन अर्हत्तों और बुद्ध के जीवन-चरित्र का आलेखन है (चित्र-९)।

रघुवण (१७।२५), कुमारसम्भव (५।६७) तथा हर्षचरित में “हंसचिन्हित दुकूल” का वर्णन आया है। कालिदास तथा बाणभट्ट के समय में प्रचलित कपड़े पर चित्रकारी का यह सुंदर उदाहरण है।

संस्कृत साहित्य में इस प्रकार बहुत से चित्रपटों का उल्लेख प्राप्त होता है। प्रश्न है कि इन चित्रपटों या पट-पेंटिंग का भूमिबन्धन कैसे किया जाता था ?

“पंचदशी” चित्रदीप, प्रकरण - ६ में विद्यारण्य मुनि ने चित्रपट बनाने की बहुत महत्वपूर्ण तथा वैज्ञानिक विधि बतलाई है। इसके पूर्व किसी भी ग्रंथ में चित्रपट तैयार करने की विधि का ठीक-ठीक उल्लेख नहीं है। इसमें बतलाया गया है कि चित्रपट की चार अवस्थाएँ होती हैं — (१) घौत, (२) घट्टित, (३) लांछित और (४) रञ्जित, — “यथा घौतो घट्टितश्च लांछितो रञ्जितः पटः ।

घोंत--पुला हुआ, अर्थात् सफेद लेप लगा हुआ, या चित्रपट की प्रारम्भिक रंग होनी थी।

घट्टित--अग्नि से लिप्प, साड़ दिया हुआ घट्टित कहलाया है। इसके पत्र मान आकर उस पर किसी चीज से धोंटाई करके उस पट पर चमक लाने थे। चारों दस चमक का धोंटने से वह एकीभूत (एक) हो जाता है। - (पदपथी ६।१९३)। चित्रपट के विकास का यह दूसरा स्तर था। घट्टित अर्थात् Burnished मोतीनन्द के अनुसार, तथा "Primed" कुमारवर्मा के अनुसार।

आजकल नाथद्वारा में जो पटचित्र (पिछवई) बनने हैं उनमें भी भूरे हुए कपड़े पर कई और सफेदा (खडिया) मिलाकर, आगे-पीछे दोनों ओर से धोते हैं। मुख्य विवरण इसे "ब्रह्मीन बाधना" कहते हैं।

लाञ्छित -- देव, मनुष्यादि आकृतियों से मुक्त, लाञ्छित अर्थात् रेखांकित कहा जाता था। दूसरी दशा के बाद चित्रपट पर रेखांकन किया जाता था। इसे मुख्य चित्रकार 'टिपार्ड' कहते थे।

रञ्जित - यथोचित रंगों से पूर्णित, रञ्जित (रंगा हुआ) कहलाया था। तीसरी दशा के बाद रेखांकन में यथोचित रंग लगाया जाता था। मुख्य चित्रकार इसे 'रंगामेजी' कहते थे। अन्त में चित्र पट पर मुख्य शैली के चित्रों के लिए भी प्रयुक्त होती थी।

ये पट प्रसारित और मर्यादित (फैलाये और लपेटे) किए जाते थे - (पदपथी; ६।१२१, १८३, १८४)। लाञ्छित पट के लिए ब्लोक २०२, तथा रञ्जित पट के लिए ब्लोक २०३ द्रष्टव्य हैं। इन प्रकार घोंत, घट्टित, लाञ्छित और रञ्जित - इन चार पदों में पटचित्र की ओर उसके भूमिबन्धन की परम्पराएँ देखने को मिलती हैं।

जोधपुर, किशनगढ़ और नाथद्वारा में भी पटचित्र बने हैं। नाथद्वारा बंगाल चित्रकला का प्रमुख केन्द्र रहा है। कृष्ण के पटचित्रों का वहाँ प्राचीन काल में प्रचार था। ये पटचित्र बहुत छोटे-छोटे चमक पर भी बनते थे और आज भी बन रहे हैं। इन पटचित्रों का भूमिबन्धन बंगाल और उड़ीसा (पुरी) की परम्परा में कुछ भिन्न और विलक्षण है। नाथद्वारा में पटचित्रों के लिए कपड़े पर मण्डप (चक्र-आवसाधन) की पुर्वाई करने हैं, जबकि बंगाल और पुरी में गोमय मिश्रित मृत्तिका का लेप लगाने हैं। बंगालों की पिछवई अर्थात् कृष्णरीत्या के पटचित्र का अनुकरण गुजरात में भी देखा जाता है जहाँ जैन तीर्थंकरों के जीवन चरित के ऐसे पट-चित्र बड़े नाथ एवं उद्भावक बने। भारत कला भवन में राधा-कृष्ण संबंधी कई चित्रित "पिछवई" दृशनीय हैं। यह बहुत लंबी-चौड़ी होती है तथा मंदिरों में देव-मूर्तियों के पीछे पर्दे के समान टांगी जाती है। अन्त में पृथिव्या में रामलीला का दृश्य अंकित एक पिछवई यहाँ प्रस्तुत है (चित्र-१६)।

बंगाल और उड़ीसा के पटचित्रों में प्राचीन परंपरा अभी भी निहित है। इन पटचित्रों के पटाधारों को गोमय (गोबर) मिश्रित मृत्तिका से लेप किया जाता था। मृत्तिका सूखने पर उस पर घुटाई की जाती थी जिससे वह चिकना हो जाय। पटचित्र-विधान में यह एक प्रकार की सामान्य प्रक्रिया है। अन्त में पटचित्र को "पटुवा-पेंटिंग" कहते हैं।

पटुवा-पेंटिंग या पटचित्र बनाने वाले चित्रकारों के संबंध में बंगाल में एक रोचक लोक-कथा प्रचलित है। पहले इन पटुवा कलाकारों का स्थान बहुत उच्च था। एक बार एक पटुवा कलाकार अत्यन्त ध्यान-मग्न हो शिवजी

1. Burnished = To polish (V. T.); to grow bright or glossy, lustre (N.)

2. Primed = To lay the first colour in painting.

का चित्र बना रहा था। इससे प्रसन्न होकर शिवजी प्रत्यक्ष रूप से प्रंगट हो गये। यह देखकर उस कलाकार ने भयभीत और लज्जित होकर, उसे छिपाने के लिए ब्रश को मुख में डाल लिया। इससे शिवजी ने नाराज होकर माप दे दिया कि 'तुम मनुष्य की जाति में जाओ। ममाज में तुम्हारा निम्न स्थान रहेगा। तब से ये निम्न जाति के कहलाने लगे। - ('सेसस् रिपोर्ट आफ वेस्ट बंगाल', १९५०, प्रकाशक - अशोक मित्रा, क्राफ्ट चैप्टर।)

बंगाल के पट-चित्रों के संबंध में नानालाल चमनलाल मेहता "भारतीय चित्रकला" में लिखते हैं—“पुराने बसोहली और गुजराती चित्रों की भांति गौड़ (बंगाल) में भी पटचित्रों का प्रचलन था। १९वीं शती के अनेक पट चित्र अजित घोष ने स्रष्टृ कीये हैं। (दे० अजित घोष का लेख "रूपम्" नं० २७-२८, पृ० ९८-१०४)। इन सब चित्रों में पहाड़ी चित्रों की सुकुमारता का जरा भी अंश नहीं है। वेग, ओज, क्रिया और प्रसाद - ये साधारण जनता की कला के विशेष गुण हैं। जैन पुस्तकों तथा उनके काष्ठ-आवरणों के लिए भी इसी तरह के चित्र १९वीं शती के मध्य तक बनते रहे हैं। नीलमणिदास, बलरामदास और गोपालदास १९वीं शती के बंगाल के प्रसिद्ध पटुवा कलाकार थे। रामायण, महाभारत और भागवत के विषयों के इनके आलेखन बहुत सुन्दर हैं। इन चित्रों का प्राण इनकी बहुत ही सजीव रेखाओं में है। इसी प्रकार के चित्रपट गुजरात, जयपुर में भी मिलते हैं। नेपाल और तिब्बत में तो इनकी प्रथा अभी तक जीवित है। तिब्बत के चित्रपट विश्व में प्रसिद्ध हैं। कभी-कभी ये चित्रपट तीन-तीन गज लंबे और डेढ़ गज एव कभी उससे भी अधिक चौड़े होते हैं। जयपुर के पोथीखाने में १७वीं शती के "ऋतु-चित्र" कपड़े पर बने हुए हैं। ऐसे चित्र बहुत ही पुरानी परंपरा के अनुसार बने हुए मालूम होते हैं। दक्षिण भारत में बड़े-बड़े लंबे पदों पर कृष्णचरित तथा विभिन्न देवी-देवताओं का आलेखन कलमकारी किया हुआ मिलता है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि प्राचीनकाल में कपड़े पर बने हुए चित्र कभी-कभी दीवारों पर भी लगाये जाने थे। "कथा-सरित्सागर" में इसका उल्लेख मिलता है।

कालिदास तथा वाणभट्ट के ग्रंथों में चित्रकला की प्रक्रिया एवं उपकरण के प्रचुर उल्लेख मिलते हैं। अभिज्ञानशाकुन्तलम् के छठे अंक में तो चित्रकला ही प्रधान है। वतिका के संबंध में सानुमती कहती है - "अहो राजर्षे वतिका निपुणता ! जाने में सखी अग्रतो वर्तत इति ।" इसमें कलाकार राजा की वतिका-निपुणता पर संकेत है। "त्वामालिख्य प्रणयकृपितां धातुरागैश्शिलायाम्" - (मेघ०, २।४२) तथा "चित्रद्विपाः पद्मवनावतीर्णाः" - (रघु०, १४।१६) में चित्रभित्ति के प्रामाण्य का पोषण होता है। धातुरागों से शिला पर चित्रकारी आजकल की "पेस्टल ड्राइंग" के समान रही होगी। "चित्रद्विपाः" से भित्तिचित्रों की प्राचीन परंपरा ज्ञात होती है। इन्दुमती, दशरथ, शकुन्तला, मालविका, अग्निमित्र, इरावती, उर्वशी आदि के चित्र-वर्णनों से चित्रफलक तथा चित्रपट दोनों चित्राधारों पर चित्राकन करने की परंपरा का भी पूर्ण प्रमाण प्राप्त होता है। इनके अतिरिक्त उस समय "पत्रालेखन" (मानव एवं पशु, विशेष रूप से हाथी के अंगों पर लतावेलियों का चित्रण) बड़ा लोकप्रिय आलेख्य था। प्रेमी अपनी प्रेमिका

१—महेन्द्रभास्थाय महोक्षरूप यः सयति प्राप्तपिनाकिलील ।

अकार बाणैरसुराङ्गनाता गण्डस्थली प्रोषितपत्रलेखा ॥—रघु०, ६।७२। इत्यादि ।

(ii) रेवा द्रक्ष्यस्युपलवियमे विन्ध्यपादे विशीर्णम् ।

भक्तिच्छेदैरिव विरचिता भूतिमङ्गे गजस्य ॥—मेघदूत, १।२०।

भक्तिच्छेदैः - भक्ति - भात; (गुजराती में) भात, आकृति, रचना या अभिप्राय (अंग्रेजी - डिजाइन) । छेद - पत्ते या कागज में बनाई हुई कटावदार आकृति (अंग्रेजी - स्टेंसिल) जिस पर रंग फेरने से चित्र बन जाता है । भक्ति और छेद ये दोनों चित्रकला के पारिभाषिक शब्द हैं ।

के अंगों पर पत्रालेखन करते थे। उस समय यह मात्र के अलंकरण का एक विशेष और महत्वपूर्ण प्रकार था, जिसका उल्लेख 'कामसूत्र' की ६४ कलाओं में भी है। यह प्रथा आज भी विवाह आदि अवसरों पर प्रचलित है। अपभ्रंश काल से तालपत्र पर भी चित्र बनते लगे थे किन्तु उस समय कागज का आविष्कार न होने से कागज पर बने चित्र नहीं प्राप्त होते। इनके अतिरिक्त 'धूलिचित्र' बनते थे तथा मिट्टी के घननों-कलश आदि पर भी चित्रकारी की जाती थी। इसके लिए हर्षचरित में राज्यश्री का विवाह-वर्णन द्रष्टव्य है।

चित्रलेखन प्रक्रिया : — भित्ति चित्रफलक या चित्रपट की सतह जब चित्र बनाने योग्य हो जाती है तब उस पर रेखांकन करते हैं। भित्ति पर रेखांकन के पूर्व कलाकार मन में एक दृश्य या भाव की कल्पना करता है, जिसे कालिदास ने 'भावगम्य चित्र' (मेघ०, २।३२) और बाणभट्ट ने 'मंकल्पलेखा' (कादम्बरी, पृ० ५२१) कहा है, क्योंकि यह कहा ही गया है कि कवि या कलाकार के मन की अभिव्यक्ति उसकी रचनाओं में रहती है।

चित्र लिखने के लिए पहली प्रक्रिया आजकल 'टिपाई' कही जाती है अर्थात् किसी एक रंग में रेखा द्वारा चित्रकार चित्र का आकार बनाता है। 'टिपाई' की रेखा 'आकारवर्तिका रेखा' (कादम्बरी में) भी कही जाती थी। यह टिपाई लाल और काले रंग में की जाती थी। मस्कृत साहित्य में दोनों का उल्लेख आया है। जैसा कालिदास ने मेघदूत में लिखा है यक्ष गेरु में (लाल रंग में) पन्थर पर वर्तिका का चित्र लिख रहा था

'स्वामालिख्य प्रणयकुपितां धातुरागैः शिलायाम्।' (मेघ०, २।४७)।

'धातुराग' का अर्थ मल्लिनाथ ने 'मैत्रिकाटिभिः' किया है। किन्तु यहाँ केवल लाल रंग के पन्थर में ही कवि का अभिप्राय है। मध्य प्रदेश में आज भी लाल रंग के चटे-बटों को 'धाऊ' पन्थर कहते हैं जो 'धातु' का ही अपभ्रंश रूप है। अजन्ता के भित्तिचित्रों का वर्णन करते हुए श्रीमती हैरिश्म ने लिखा है कि धवालव भूमि तैयार हो जाने पर चित्रकार लाल रेखा से चित्र की पहली टिपाई करते थे। काले रंग की टिपाई का उल्लेख 'कादम्बरी' (पृ० ४६६) में आया है जहाँ नवयौवन में चन्द्रापीड की भीमनी हुई वमश्रुगर्ज रेखा या रोमावली का 'वत्सस्य यौवना-रम्भसूत्रपात रेखा' तथा 'रूपालेखोन्मीलन कालांजनवर्तिका' (पृ० ४५५) कहा गया है। यहाँ 'आलेख्य' चित्र के लिए है और 'रूपालेख्य' प्रकृत-चित्र या आकार-चित्र के लिए है। 'कालांजनवर्तिका' या काले काजल की 'वर्तिका' से इस प्रकार के रूप की टिपाई और खर्चाई की जाती थी। 'आरम्भ-सूत्रपातरैखा' में बाण ने एक और महत्वपूर्ण विषय 'प्रमाण' की ओर संकेत किया है। यह सूत्र या रेखा उसी प्रकार है जिस प्रकार चित्र में नाप-बर ब्रह्मसूत्र, पशुसूत्र और वहि सूत्र रेखा खींच कर ऋज्वागत, मानिकुल, अर्धविलोचन आदि स्थानों को बनाया जाता है। बाण ने चित्रकारों की भाषा का पारिभाषिक शब्द रखा है। इसी प्रकार चित्रोन्मीलन या उन्मीलन में चित्रकार की कुशलता ज्ञात होती है। इसमें चित्र सजीव हो जाता है और वह रचना प्रणमन होती है।

सूत्रपात — यह विशेष रूप से भित्तिचित्र में किया जाता है। सूत्र या डोरी पर कोयले, गेरु या खाड़िया को लगाकर दो व्यक्ति पकड़ कर हाथ से उसे पटकते हैं, इससे रेखा बन जाती है। इसका प्रयोग चित्रकार और बर्हि दोनों करते हैं। सूत्रपात से सूत्रधार का सम्बन्ध है। जिस प्रकार नाटक में सूत्रधार के हाथ में सम्पूर्ण नाटक का सूत्र रहता है उसी प्रकार चित्रकार के चित्र का प्रारंभ खड़ी-बेड़ी सूत्रपात रेखा में होता है। इसी दाखरे के अंदर वह चित्रांकन करता है।

चित्रांकन में आकार-रेखा बनाने के लिए एक युक्ति की जाती थी जिस 'खाका झाड़ना' कहते थे। चित्र का खाका किसी चीज पर एक बार बना लिया जाता था। उसे काटे या मुई से बारीक छेदों में बीछ दिया जाता

था। फिर बारीक छने हुए काजल या गेरू को उन छेदों पर थपक कर खाँके का चित्र नीचे मतल पर उतार लेते थे। मुगल, राजस्थानी और पहाड़ी चित्रकारों के इस प्रकार के खाँके आज भी सहस्रो की संख्या में उपलब्ध हैं। जिन समय कागज का प्रचार नहीं हुआ था, उस समय इस प्रकार के खाँके भूर्जपत्र (भोजपत्र, भूर्ज वृक्ष को 'चित्रत्वक्' (च) भी कहते हैं), ताड़पत्र या अन्य पत्रों, मृगत्वक् पर बनाये जाते थे। बाण ने 'अंजनरजोलेखा श्यामलां रोम-राजि उदरेण तनीयसीं बिभ्राणम्' — (कादंबरी, पृ० १४२) में स्पष्टतः अंजन-रज या काजल की गर्द झाड़कर उत्पन्न की हुई तनीयसी अर्थात् बारीक श्यामल रेखा का वर्णन किया है। रेखाकन होने के पश्चात् उसमें रंग भरा जाता है, तत्पश्चात् उन्मीलन (खुलाई) किया जाता है।

चित्रकला के उपकरण : — इसमें चित्रफलक, रंग (वर्ण या राग) और ब्रश (तूलिका) सर्वप्रमुख होता है। शलाका, वर्तिका^१, कालांजनवर्तिका^२ (काला रंग लगाने के लिए), कूर्चक^३ (कूर्च या लम्बकूर्च), वर्णशुद्ध कूर्चक (विशुद्ध अर्थात् बिना कोई दूसरा रंग लगी कूची, जिसमें लगाया जाने वाला सफेदा स्वच्छ रहे), तूलिका^४ (ब्रश, लेखनी या विलेखा — फाइनल टच के लिए) आदि का उल्लेख संस्कृत के महाकवियों ने बहुत किया है। इन उपकरणों के अतिरिक्त कालिदास का 'वर्तिकाकरण्डक'^५ बाण की 'अलाबु'^६ श्रीहर्ष का 'समुद्रक'^७ और दण्डी का 'मणिसमुद्रक'^८ यह सभी नाम चित्रकार-मजूरा (रंग का डिब्बा पिटारी) के लिए प्रयुक्त हुआ है। इसमें रंग, ब्रश आदि चित्रण-सामग्री रखी जाती थी।

वर्तिका : — संस्कृत में इस शब्द का अर्थ कोशों में चित्रोपकरण के लिए नहीं है, किन्तु हिन्दी कोशों में इसका अर्थ 'वर्ती' है। वासुदेवशरण अग्रवाल ने वर्तिका को रंग की बत्ती^९ (कलर पेसिल) माना है। इसे आधुनिक विद्वानों ने 'चारकोल' एवं 'क्रैआन' नाम से अभिहित किया है। वर्तिका के आकार-प्रकार तथा प्रयोग — विधि में विद्वानों में मतभेद है। विष्णुधर्मोत्तरपुराण में कहा है कि श्वेत, गहरे पीले (कादंब), काले रंगों की वर्तिका से, पूर्वाभिमुख होकर देवता का ध्यान करके चित्रकर्म प्रारंभ करना चाहिये : —

प्राङ्मुखो देवताध्यायी चित्रकर्म समाचरेत् ।

श्वेतकादंबकृष्णाभिर्वर्तिकाभिर्यथाक्रमम् ॥ ४०।१३ ॥

इससे स्पष्ट है कि भित्ति, चित्रफलक आदि पर प्रथम आलेखन (first sketch) करने के लिए वर्तिका का प्रयोग किया जाता था। इसीलिए मालतीमाधव नाटक (अंक १) में माधव सर्वप्रथम चित्रफलक और वर्तिका लाने को

१—अहो, राजर्षेर्वर्तिकानिपुणता । — अभि० शा०, अ० ६।

२—रूपालेख्योन्मीलनकालाञ्जनवर्तिका । काद०, पृ० ४५५ ।

३—(i) इन्दुकरकूर्चकैरिवाक्षालिताम् । काद०, पृ० २४६ । (ii) वर्णनुधाकूर्चकैरिव करैर्धवलित... ।

काद०, पृ० ५२७ ।

४—उन्मीलित तूलिकयेव चित्र । — कुमार०, १।३२ ।

५—चतुरिका — वर्तिकाकरण्डकं गृहीत्वेतोमुख प्रस्थिताऽस्मि । — अभि० शा०, षष्ठोऽङ्क ;

६—अवलम्बमानतूलिकालाबुकाश्च .. । हर्ष०, २१७ ।

७—गृहीतसमुद्रकचित्रफलकवर्तिका । — रत्नावली ।

८—मणिसमुद्रकात् वर्णवर्तिकासुदृढ्य । — दशकुमारचरित, द्वि० उ० ।

९—वासुदेव शरण अग्रवाल, 'संस्कृत-साहित्य में चित्रकला सम्बन्धी शब्दावली, सम्मेलन-पत्रिका (कला अंक), पृ० ९५ ।

कहता है, रंग आदि का नहीं — 'तदुपनयं चित्रफलकं चित्रवर्तिकादयः ।' कालिदास ने अभिज्ञानशाकुन्तल (अंक छ) में वर्तिका के प्रयोग की कुशलता के लिए 'वर्तिका-निपुणता' शब्द का प्रयोग किया है — 'अहो राजर्षेर्वर्तिका निपुणता ।'

महाकवि दण्डी विरचित दशकुमारचरित में 'वर्ण-वर्तिका' का उल्लेख आया है — 'नागदन्तलान् . वर्णवर्तिका मुद्गृत्य' — जिसके द्वारा नागक, तैयार किये हुए फलक पर नायिका का चित्र खींचना है । जयदेव विरचित 'प्रमत्त-राघव' नाटक में वर्तिका को 'शलाका' कहा गया है । मनुस्मृतिकाय (२१५) में — 'वट्टिकं वा तूलिकांवा आधाय' — तथा कामसूत्र (अध्याय ४) में — 'वर्तिकासमुदयक' एवं मञ्जुश्रीमलकालय में वर्तिका का वर्णन आया है । समरांगणसूत्रधार एवं भक्तिरूपिनाथोचितनामणि या मानमोल्कास में इसका विस्तृत वर्णन है ।

कालिदास के कुमारसम्भव में एक अत्यन्त महत्वपूर्ण उल्लेख मिलता है जिसके अनुसार यह स्पष्ट परिश्रुति होता है कि वे वर्तिका को तूलिका के समान ही रंग करने का ब्रह्म अपना पसन्द कइर मानते हैं —

रक्तपीतकपिशाः पयोमुखां कोटयः कुटिलकेशि भान्धवभूः ।

ब्रह्मणि त्वमिति संश्रयानया वर्तिकाभिरिव साधुमण्डिताः ॥ ८।४५ ॥

अर्थात् — हे घुंघराले ब्राह्मो बान्धी ! यह देखा, भान्धव भान्ध, पीत और पुरे काटों के टुकड़े आकाश में फैले हुए ऐसे लग रहे हैं कि मानो गंध्या ने उन्हें यह नम्र कर वर्तिका से भली-भाँति रंग दिया हो कि तुम उन्हें देखोगी ।

कुमारस्वामी ने 'रिक्लेशन टु आर्ट्स इन इंडिया' में तथा नि० भ०, अध्याय ४१ की टीका में वर्तिका को पेंट-ब्रश माना है, किन्तु 'दि टेक्नीक एण्ड थ्योरी ऑफ इंडियन पेंटिंग' में वर्तिका को 'क्रोडान' कहा है । शिवराम-मूर्ति ने भी 'साउथ इंडियन पेंटिंग' (पृ० २३) में वर्तिका को क्रोडान माना है । कुछ विद्वानों ने वर्तिका को शलाका के समान भोथरी लोह वाली कलम माना है । रायकृष्णदास ने वर्तिका का रंग करने का मोटा ब्रश माना है । वस्तुतः वर्तिका को मोटा ब्रश नही माना जा सकता । मोतीचन्द ने वर्तिका को क्रोडान या चार्कोल माना है तथा 'दि टेक्नीक ऑफ मुगल पेंटिंग' (पृ० ४५) में कहा है कि मुगल चित्रकार अपने चित्रों के निर्माण में चित्राधार के ऊपर प्रारम्भ में इमली के कोयले से चित्र अंकित करते थे । यह मध्यकालीन परम्परा इसी वर्तिका पर आधारित है, जो आज भी चली आ रही है । क्रोडान (वर्तिका) लगभग ५-३ इंच लम्बी तथा चौड़ाई एक मोटी जखी हुई कोयला जैसी लकड़ी की डण्डी होती है जिसमें भिन्नि, बोंडै, कपड़े आदि धरातल पर प्रारम्भ में रेखांकन करते हैं, फिर ब्रश और रंग से रेखांकन किया और रंग भरा जाता है ।

समरांगणसूत्रधार (७१।१४) में तथा मानमोल्कास (आलेख्य कर्म) में भी वर्तिका का वर्णन है । —

कज्जलं भक्तमिषयेन मृत्विवा कर्णिकाकृतिम् ।

वर्ति कृत्वा तथा लेख्यं वर्तिका नाम सा भवेत् ॥^१ मानसो०, १५३ ॥

कुमारस्वामी ने "दि टेक्नीक एण्ड थ्योरी ऑफ इंडियन पेंटिंग" में मानमोल्कास, अंशक १५३ में वर्णित वर्तिका बनाने की विधि पर प्रकाश डाला है —

१—जे० ए० ओ० एम०, वात्सुय ५२, १९०२, पृ० २१३-१४ ।

२—जे० यू० पी० हिज० सां०, वात्सुय २३, १९५० ।

३—मानमोल्कास, मैसूर एडिशन, १९०६, अनुवादक भार० जामा दाहन्नी भाग १ प्रकरण ८

अंग्रेजी अनुवाद-क्रेजान, वतिका, किट्ट-वति या किट्ट-लेखनी । "Grind lamp black with a little boiled rice, and make a roll (Varti) of it in the shape of the middle finger (karnikā), when the roll has been made, it is to draw with and is to be called creyon (Vartikā)" १

अभिलषितार्थचिन्तामणि या मानसोल्लास, श्लोक १५३ के समान ही गिल्परत्न में भी वतिका के लिए "किट्टलेखनी" शब्द का प्रयोग हुआ है । उसके विषय में कुमारस्वामी "दि टेक्नीक एण्ड थ्योरी ऑफ इंडियन पेंटिंग" (पृ० १३) में कहते हैं — "Sl 153 corresponds to śilparatna, Sl. 35-37, where the Crayon is called Kittalekhanī, and is similarly prepared, but from old slag (Loṣṭa) and cowdung; kitta is 'iron-rust' or some such material. The 'śivatatvaratnākara', Sl 22, refers to the material, as Khacore (?) and reads Kantākṛitīm, 'in the shape of a thorn' for karnikākṛitīm in our text; and Sl. 29 refers to the Crayon, with which the Ākāra-nirmatāṃ rekhām 'outline defining the figure' is to be drawn as kitta-varti'.

शिवराममूर्ति भी कुमारस्वामी के मत का समर्थन करते हुए वतिका बनाने की विधि का वर्णन "साउथ इंडियन पेंटिंग" में करते हैं — 'The Vartikā, also called Kittalekhanī is made of the sweet-smelling root, Khachore mixed with boiled rice rolled into a painted "stump", or of brick powder mixed with dry cowdung finely grind, and with water added, made into a paste for preparing similar stump like rolls for sketching.' शिवराममूर्ति ने वतिका-निर्माण-विधि जो लिखी है वह उचित नहीं प्रतीत होती ।

लोष्ठ (Slag) — यह लोहे का मैल या कीट है जिसे गोबर में मिलाकर छोटी शलाका बना ली जाती थी और उससे प्रारम्भिक रेखांकन किया जाता था ।


खचोर — यह सम्भवतः 'खरोच' शब्द है जो वर्ण विपर्यय में 'खचोर' बन गया । उड़ीसा में ताड़पत्र पर खरोच कर रेखांकन किया जाता है, जिसे आजकल 'एचिंग' कहा जाता है । यह लोहे की काटे या मोटी मुई लगी हैडिल युक्त लेखनी होती है । इस कलम से खरोच कर रेखांकन करके उसमें प्रायः काला रंग भरा जाता है । अतः एचिंग करने वाली कलम का आकार 'कंटाकृतिम्' तथा 'कर्णिकाकृतिम्' कहा गया है । कर्णिका अर्थात् लेखनी; कर्णिकाकृतिम् अर्थात् लेखनी के आकार की । मारांश यह है कि वतिका आरम्भिक रेखांकन करने का उपकरण है । यह कई प्रकार की होती थी, जैसे — किट्टवर्ती या किट्टलेखनी, कंटाकृति या कर्णिकाकृतिम् ।

तूलिका (ब्रश) :— अत्यधिक आश्चर्य की बात है कि विष्णुधर्मोत्तर में अन्य सभी वस्तुओं पर विस्तृत विचार किया गया है किन्तु तूलिका के सम्बन्ध में शास्त्रकार ने स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है । अन्य ग्रंथों में इसका उल्लेख प्राप्त होता है । वि० ध० (३१४०१३) में 'श्वेतकाद्रवकृष्णाभिवतिका' — कहा है । सम्भवतः यहां वतिका की तूलिका का पर्याय मान लिया हो । इसी प्रकार वि० ध० (३१४०१३०) में — 'संस्तम्भितं चित्रमुदारपुच्छैः' में नेत्रला, गिलहरी, सूअर जैसे चतुर्षु हुए कुछ पशुओं की पूछ के बालों से ब्रश बनाने का संकेत है । विष्णुधर्मोत्तरकार ने लिखा है कि चित्रसूत्र का सम्पूर्ण वर्णन करना अत्यंत कठिन है । उसका सामान्य परिचय ही यहाँ दिया गया है । इस सम्बन्ध में विस्तारपूर्वक कहना तो सैकड़ों वर्षों में भी संभव नहीं है — 'अशक्यो विस्तराद्ब्रह्म बहुवर्णयतैरपि' (३१४३१३६) ।

१—जे० यू० पी० हिज० सो०, वाल्यूम २३, १९५० 'दि टेक्नीक एण्ड थ्योरी ऑफ इंडियन पेंटिंग' ।

'अभिलपितार्थचिन्तामणि' (श्लोक १०२) में कहा गया है -- 'तूलिका कूर्चिकायां च शब्दोपकरणेषु पसे प्रतीत होता है कि अतःपुर से चित्र के उपकरणों में तूलिका और कूर्चिका को भी गय्या के पास रखते थे । मे ब्रश के लिए सामान्य प्रचलित शब्द 'तूलिका' था । कुमार० १।३२ -- 'उन्मीलित तूलिकयेव चित्र', काय, II, ५, 'वस्तिरम् वा तूलिकम् वा आदाय') । 'अभिलपितार्थचिन्तामणि', श्लोक १५६-१५७ में शब्द ब्रश के लिए प्रयुक्त हुआ है । वस्तुतः ब्रश या तूलिका केवनी ही है जिसे मुगल और पहाड़ी चित्रकार कहते हैं । मुगल चित्रकारों की भाषा में कलम शब्द दो अर्थों में आया है - (१) ब्रश -- यह मुलायम ग होता था, (२) शैली -- परंपरागत विधि -- विधान के अंकन का निजस्व, जैसे दक्षिणी कलम (दक्षिण काग्रे की शैली), चम्बा कलम आदि ।

समरगणसूत्रधार (अध्याय ७३) में तूलिका (वर्ण-लेखनी या विलेखा) के लिए "कूर्चक" शब्द का किया गया है । यह पांच प्रकार का होता था --

प्रकार	आकार
(१) कूर्चक	-बटाकुराकार, अर्थात् बट वृक्ष के अकुर के आकार की । इसकी स्थूल लेखा नहीं बनानी चाहिये ।
(२) (ह)इस्तकूर्चक	-अश्वत्थाकुराकार, अर्थात् पीपल के वृक्ष के अकुर के आकार की । इसकी तूलिका विद्वानों ने बहुत अच्छी कही है ।
(३) भासकूर्चक	-प्लक्ष (पाकड़) -- सूचीनिभ, इसकी न्यून (छोटी) लेखा नहीं करनी चाहिये ।
 (४) चटलकूर्चक	-उदुम्बराकार (गूलर के समान), इस कूर्चक में लेप्यकर्म करना चाहिये ।
(५) वर्तनी	-सम्भवतः यह नुकीला न होकर कुठिन मिर्गे का होता था ।

ये सभी अकुर ब्रश के समान नुकीले किंतु नीचे की ओर कम अथवा अधिक मोटे होने थे ।

११—ब्रशों के प्रकार

“ममरागणसूत्राधार” में — “कूर्चकं धारयेद् धीमान् वृषध्वजरोमभिः” — में जान होता है कि उस समय बुद्धिमान् चित्रकार वृषभ (बैल) के कानों के रोमों (बालों) को तूलिका (ब्रश) या कूर्चक बनाने के काम में आते थे।

तूलिका और कूर्चक : — “तूलिका” शब्द में सम्भव चित्राकन संशयों उन सभी उपकरणों का अभिप्राय था, जिनका निरा तूला (कपाम) के समान कोमल होने तथा भी किसी प्रकार का तन्त्र अथवा स्निग्ध पदार्थ मिश्रित रंग लगाने पर भी सीधा और अपने वास्तविक रूप-स्वरूप में स्थिर रहना था। आधुनिक अच्छे ब्रशों की यही विशेषता होती है। चित्राकन अथवा रेखाकन में इनका प्रयोग आधुनिक ब्रश की भाँति किया जाता था।

आधुनिक विद्वान् “तूला” में “तूलिका” शब्द की व्युत्पत्ति बताते हैं। तूला अर्थात् कपाम की रूई की बत्ती या सीक के निचे पर थोड़ी-सी रूई लगाकर बनाई गई फुरहरी। सीक में रूई लपेटकर बनाई गई फुरहरी से आजकल भी शुभकार्य में गेरू आदि में भित्ति पर लोककला करने की प्रथा वर्तमान है।

मानसोल्लास में “विन्दु” (वर्तिका) तथा “तूलिका” — ये विशिष्टकला के दो प्रकार बताये गये हैं। वर्तिका को ही पश्चात् “विन्दु” नाम से अभिहित किया गया है। ऊपर नाम की वर्तिका के आग नावे का एक सूक्ष्म शकृ (स्टेमिल) लगाया जाता था। यह जो भद्र भीतर और उतना ही बाहर की ओर रखा जाता था। इसे बुद्धिमान् लोग “विन्दु” कहते थे — (मानसोल्लास, श्लोक १५१-१५२)। इससे (ताम्रशकृ से) पहलान रखा रत्नचने का कार्य किया जाता था। यह सम्भवतः आधुनिक “बो-पेन्” (यदुबल) के समान था, जिसमें छिद्र में लहरा डालते पर, ऊपर लगी पेंच को ढोका या कमा कानन पर मोटी तथा पतली रखा लिखती है।

तूलिका के संबंध में मानसोल्लास (१५४-१५७) में कहा गया है कि तूलिका की नोक पर लाक्षा (लाख) के महारे गाय के बछड़े के कानों के रोमों को बांधना चाहिये, उसने शर्णीन लेखनी बन जाती है। यह लेखनी तीन प्रकार की होती है — स्थूला, मध्या तथा सूक्ष्मा। (१) स्थूला से विशिष्ट भित्ति पर वर्णरेख, (२) मध्या से रेखांकन तथा (३) सूक्ष्मा से सूक्ष्म रेखाओं का बिम्बास किया जाता है। “शिल्परत्न” में मानसोल्लास का ही अनुसरण हुआ है।

काशी प्रसाद जायसवाल ने साँढने रिच्यू, अंक ३३ में “ए हिन्दू टेक्स्ट ऑन पेंटिंग” (पृ० ३३४) लेख में रंग करने के ब्रशों के ९ प्रकारों का संकेत किया है और वे भी प्रत्येक रंग के १-९ ब्रश होने से ऐसा निर्देश किया है। “शिल्परत्न” में प्रत्येक तीन मूल रंगों के लिए तीन-तीन लेखनी-विधा विज्ञित हैं। इस प्रकार प्रत्येक वर्ण की ९-९ लेखनी निर्मित की जानी थी। इस ग्रंथ में आकृति के अनुसंध लेखनी के नाम भेद है — स्थूला, मध्या तथा सूक्ष्मा। परन्तु प्रयोग की दृष्टि से इन तीनों के विविध से प्रत्येक वर्ण के ९-९ ब्रश तैयार हो जाते हैं। लेखनी या तूलिका सामान्यतया वत्सरोम की बनाने का विधान है। परन्तु “शिल्परत्न” के अनुसार वत्सरोम (गाय के बछड़े के कान का बाल) का विधान केवल स्थूला में विहित है, किन्तु मध्या में उनके स्थान पर अजोदग्भव रोम (बकरी के पेट पर उत्पन्न होने वाले बाल) तथा सूक्ष्मा में क्रोडपुच्छज (सुअर की पूछ के) रंग उचित कहे गये हैं।

पहाड़ी चित्रकार भी तूलिका को कलम कहते थे। तूलिका अनेक जन्तुओं — जैसे बकरी, गिलहरी, ऊँट, नेवला, गाय, चूहा, कस्तूरी मृग और गदहे के बालों से बनायी जाती थी। भिन्न-भिन्न जन्तुओं के बाल भिन्न-भिन्न प्रकार की तूलिका बनाने के काम आते थे। बकरी की पीठ के, गिलहरी की पूछ के, भेड़ों की पूछ के एवं बाल के (जैसी आवश्यकता हो), गाय के कान के, बड़े चूहे की पीठ के, कस्तूरी मृग के पुच्छ के, गदहों के हस्तक पर के बाल तूलिका बनाने के काम आते थे। गिलहरी के बाल पेंटिंग के लिए सर्वोत्तम होते थे। उनसे मोटे ब्रश, जो रंग

भरने के काम आते थे तथा पतले ब्रश जो गंधाओं एवं परदाज के काम आते थे, दोनों ही बनाये जाते थे। परदाज और रंग भरने के ब्रशों के बीच कुछ मध्यम किस्म के बाल जैसे गाय, नेबले या चूहे के दे दते थे, जिससे ब्रश ज्यादा लचके नहीं और काम करने में सुविधा हो। ब्रश निम्नलिखित विधि से बनाते थे —

जिस जन्तु के बालों का ब्रश बनाना हो उसके बालों को लेकर एक छेददार डले में डाल दीजिये (मुगल चित्रकार बालों को पानी में डुबो देते हैं)। पीछे से बाहर निकले हुए बालों को चिमटी से पकड़ कर डोरे से बांध दीजिये। फिर नोक की ओर से एक पतले ताम या पख के किवल में डालकर ऊपर खींचकर जमा दीजिये। अब इस बांस या किवल में कोई लंबी डंडी लगाकर काम में लाइयें।

मुगल चित्रकारों की भी ब्रश बनाने की विधि लगभग इसी प्रकार है। चित्रकार पण्डितन विल्ली और भैस के बालों का भी ब्रश बनाते थे।

पाल अभिलेख (Inscription) में एक-बाल तूलिका बनाने का उल्लेख है। यह अत्यधिक महीन काम के लिए होती थी। इससे अति बारीक रेखा खींची जाती थी। वस्तुतः केवल एक बाल की तूलिका से चित्रांकन संभव नहीं। एक बाल की तूलिका से तात्पर्य है कि इतना सूक्ष्म ब्रश का प्वाइंट बने कि एक ही बाल कागज पर स्पर्श करे और उससे अति सूक्ष्म रेखांकन किया जा सके।

तूलिका की विशेषता यह है कि वह न तो अधिक मुलायम और न अधिक कठोर हो किन्तु लोचदार अवश्य हो कि अंकन के बाद भी मुड़ी न रहकर तत्काल अपना सीधापन ग्रहण कर ले, अर्थात् बाल तत्काल खड़े होकर अपने रूप स्वरूप में पुनः हो जाये। तूलिका की नोक को मुगल चित्रकार 'अनी' कहते हैं। उनमें गिलहरी की पूँछ के बाल का ब्रश सबसे अधिक प्रचलित है। ध्यान देने योग्य बात यह है कि तबथीवन मम्पन्त गिलहरी के बालों के काले सिरे का ब्रश सर्वोत्तम होता है। इस ब्रश की विशेषता यह है कि इसे गोलाई में या अन्य प्रकार से घुमाने पर भी इसकी नोक सीधी रहती है। पतला (Fine) और मोटा ब्रश रेखांकन, रंगों की भराई तथा चित्र को विकसित करने आदि में प्रयुक्त होता था। मुगल चित्रकारों का 'यदवल' (Bo-pen), जो मानमोल्लास की 'तिन्दुक' के समान है, वह बिल्कुल सीधी रेखा खींचने का उपकरण है।

चित्रकार जब तूलिका का प्रयोग करता है तब कुछ विशेष नियमों को ध्यान में रखकर काम करता है, इससे रेखा तथा रंग में अति सौंदर्य आ जाता है। कुशल कलाकार कलम (ब्रश) को बहुत हल्के और मुलायम किन्तु पुष्ट हाथों से चलाता है। यदि ब्रश को बहुत दृढ़ता या कठोरता से पकड़ कर खींचते हैं तो उसमें रेखा निर्जीव होती है और लयात्मकता का अभाव रहता है, जो भारतीय कला में रेखा का प्राण है। अजन्ता, मुगल, कागड़ा के चित्रों की रेखाओं में लयात्मकता लाक्षणिक, भावप्रवणता है, इसी से यह चित्रकला आज भी लोगों के गले का हार बनी हुई है। तूलिका के कार्य में यह संवेदनशीलता तभी आती है जब तूलिका चित्रकार के वश में हो जाती है। जिस प्रकार प्रवीण कवि अत्यल्प शब्दों में ही प्रकृति-चित्रण करने है, उसी प्रकार चित्रकार जो कुछ देखता और अनुभव करता है उसे अति स्वल्प रेखाओं में ही अंकित कर देता है। इस मुगल चित्रकार 'ठेके की कलम' (Basic Line) कहते हैं। इन गुणों से युक्त अच्छा चित्रकार चपल गति में तूलिका चलाकर, रेखा को शीघ्रता से खींच देता है, उसमें कहीं भी रुकावट या टूट नहीं आने पाती।

वर्ण अथवा रंग : — चित्र में रंग लगाने को रजन या रंगामेजी कहते हैं। अजन्ता के चित्रों में विविध रंगों का प्रयोग किया गया है। रंगों की योजना प्रसंगानुसार बड़ी आह्वय और चित्ताकर्षक है — कहीं भी फीके या बेदम रंग

नहीं लगे हैं। विष्णुधर्मोत्तर काण्ड के चित्रकारों में रंगों के सिद्धांतों का प्रसार था। विष्णुधर्मोत्तर के पूर्व - प्रथम अथवा 'नाट्यशास्त्र' के छठे तथा २१ वे अध्याय में रंगों के सम्बन्ध में विस्तृत विवेचन है। नाट्यशास्त्र, विष्णु-धर्मोत्तरपुराण, शिल्परत्न, कादम्बरी, रत्नचिन्ता - इत्यादि साहित्यिक ग्रंथों में वर्णित रंगों की विस्तृत विवेचना इस ग्रन्थ में वर्णिका-भाग के प्रसंग में की गई है।

अरीरच्छवि, अरीर के चर्म के मूल रंग विष्णुधर्मोत्तर के २३ वें अध्याय में श्लोक ८ में २४ तक तथा 'नाट्यशास्त्र' २१ वे अध्याय में आहार्यभिन्नय के प्रसंग में अंग-रचना का वर्णन है। 'छवि' का अर्थ यहाँ पर अरीर के चर्म का रंग है तथा चित्रों के प्रसंग में 'प्रभाव' रंग का रंग है। आहार्यभिन्नय में अभिन्नता की त्वचा के वर्ण का वर्णन है। चित्र-रचना के लिए छवि के दो मूल रंगों को ध्यान में रखें - (१) श्याम तथा (२) गौर। श्वेत या गौर वर्ण पाँच प्रकार का होता है तथा श्याम या काळा वर्ण बारह प्रकार का।

श्वेत के पाँच प्रकार :

- (१) मम (चांदी का समान रंग)
- (२) क्षन्तारी (हाथा दात का समान रंग)
- (३) स्फुटजम्बुगोरी (चंदन की छाल का समान रंग)
- (४) लज्ज - पत (मन्दकाष्ठों में के समान रंग)
- (५) अद्रक गौरा (अद्रकाक्षीत वस्त्रों के समान रंग)

श्याम वर्ण के १२ प्रकार :

- (१) रक्तश्याम (२) भृङ्गश्याम, (३) दुर्वाकुश्यामा, (४) पाण्डुश्यामा (५) हस्तिश्यामा, (६) वीतश्यामा, (७) प्रियमुश्यामा (८) कर्कश्यामा, (९) नोःश्यामा (१०) चापश्यामा, (११) रक्तोत्पलश्यामा, (१२) घनश्यामा ।

उचित द्रव्यों और रंगों द्वारा अभिनेताओं की चित्र मूर्त में परमात्मन्युपलक्षण कल्प है। मिश्रित रंग मौर्ध्य को बढ़ाता है। (वि० ध०, २७।८ - १६) ।

मूल रंग या शुद्ध वर्ण : 'विष्णुधर्मोत्तर' के अध्याय २३ श्लोक ८ में पाँच मूल रंगों के नाम हैं --- (१) श्वेत, (२) रक्त, (३) पीत, (४) कृष्ण और (५) हरित । किन्तु उसी के अध्याय ४०, श्लोक १६ में --- (१) श्वेत, (२) पीत, (३) विलोमत (अर्थात् पीले का विलोम श्याम), (४) कृष्ण और (५) नील इन पाँच रंगों का उल्लेख है । ---

'मूलरङ्गाः स्मृताः पञ्च श्वेतः पीतो विलोमतः ।

कृष्णो नीलश्च राजेन्द्र शतशोऽन्तरतः स्मृताः ॥' - वि० ध०, ॥ ४०।१६ ॥

१ --- श्यामा गौरी तथा तस्य (छवि स्मृता) छवी स्यात्ता प्रदर्शयेत् । वि० ध० ४० । १।३ ।

२ --- वर्णः --- पुं० (प्रियते इति, वृ + कृवृजृणिङ्गुण्यनिष्कनिष्ठा निरु, इति न, भ ष निरु ।) शुक्लादिः, ब्राह्मणादिः, शोभा, अक्षरः, व्रत, गीतक्रम, वेष, स्तुति । -- इति ह्युक्तम् । वर्णं मे 'वर्णी' शब्द बना । वर्णी अर्थात् चित्रकार भी --- 'वर्णी स्यात्लेख के चित्रकरेऽपि' ।



इसमें श्वेत, पीत और कृष्ण तो दोनों अध्यायों में समान हैं, किन्तु 'विलोम' के सम्बन्ध में प्रियवाला जगह 'विष्णुधर्मोत्तर' (पृ० ३९३) में अपनी धारणा व्यक्त करती है — 'So it appears that Viloma must be Something like Rakta ।' किन्तु विलोम कोई अन्य वस्तु नहीं, वरन् रक्त-वर्ण के लिए ही इस शब्द का प्रयोग हुआ है जैसे काले का उल्टा सफेद, पीले का उल्टा लाल होता है । इसीलिए इस श्लोक में विलोम के ठीक पहले 'पीत' शब्द रखा गया है । देवी-देवता का वर्ण भी इन्हीं पांच रंगों में वर्णित है ।

इस श्लोक (४०।१६) में 'हरित' के स्थान पर 'नील' कहा गया है । 'नील' को मूल रंग मानना अधिक समीचीन है, क्योंकि नील और पीत के मिश्रण से हरित वर्ण बनता है । 'ताट्यशास्त्र', अध्याय २१ में चार मूल रंग कहे गये हैं —

‘सितो नीलश्च पीतश्च चतुर्थो रक्त एव च ।’

इसी अध्याय २१।७६ के फुटनोट में लिखा है कि हरित मूल रंग नहीं है यह पीत और नील के मिश्रण से बना है । 'शिल्परत्न' (भाग १), चित्र लक्षण में पांच मूलरंग कहे गये हैं — श्वेत, रक्त, पीत, कज्जल और श्याम । 'मानमाल्याम' में चार मूल रंग कहे गये हैं — (१) श्वेत, (२) रक्त, (३) पीत और (४) कृष्ण । इसमें श्वेत निमित्त श्वेत, लाक्षा (लाख) से बना हुआ लाल (Jacquer red) निमित्त रक्त अथवा गैरिक, हरिताल या पीला (ग्रीन ब्राउन, जो सल्फुरेटेड आर्सेनिक है) और कज्जल (कागज लैम्प ब्लैक) का निर्देश है । प्राचीन शिल्पशास्त्रों में नीले रंग के साथ-साथ काले रंग का भी निर्देश है । काला कज्जल के समान होता है और नीला इन्दीवर (नील कमल) की प्रभा के समान है — केवलेंद्र च या नीली सवेदिदीवरप्रभा । — (अभिलषि०) । इसी प्रकार संस्कृत साहित्य में 'मेचक' शब्द का प्रयोग अनेक स्थानों पर हुआ है, जैसे — इन्द्रमणिमेचकच्छविः, 'कठोरपरावतकण्ठमेचकम्' (उत्तररामचरित में), — 'मेचक' यह गाढ़े नीले वर्ण के लिए आता है । अनेकार्थ कोश में है — 'मेचकः श्यामले कृष्णे तिमिरे बहिष्मन्त्रके ।' शब्दार्णव में है — 'मेचकः कृष्णनीलः स्थावतसीपुष्पसन्निभः ।' — इससे प्रतीत होता है कि उस समय सामान्य रूप से — श्याम, कृष्ण, नील, मेचक — ये सभी एक ही वर्ण के रंग माने जाते थे । नीला रंग मिश्र रंगों के निर्माण में बहुत सहायक होता है । ग्रन्थों का आदेश है कि इन पाँचों (या चारों) मूल रंगों को अलग — अलग पात्रों में रखना चाहिए जिससे उनकी शुद्धता नष्ट न हो । उनकी अपनी पृथक्-पृथक् लेखनिया भी होनी चाहिए ।

एक, दो, तीन या इससे भी अधिक रंगों के मिश्रण से जो रंग तैयार किये जाते हैं, वे (वि० छ०, ४१।१६) शत, सहस्र मिश्र-वर्ण तैयार हो जाते हैं । अंग्रेजी में मिश्र रंग के दो प्रकार कहे गये हैं — (१) ह्यू और (२) शेड ।

(१) ह्यू (Hue) — झलक (टोन), रंग विशेष की आभा, छवि । ह्यू में हल्के या गहरे रंग रहते हैं जिनकी आभा मात्र रहती है । उज्ज्वलता में मूल रंग के निजस्व की हल्की या गाढ़ी झलक होती है । इसे 'मौम्य' शब्द से व्यक्त कर सकते हैं ।

(२) शेड (Shade) — माया, छाया । इसमें गाढ़े रंग ही आते हैं । रंग विशेष में उसी रंग की गाढ़ी झलक अथवा कालिमा की बहुलता होती है । इसे 'धूमिल' शब्द से व्यक्त कर सकते हैं ।

'मेघदूत' में रत्नच्छाया व्यतिकर में 'छाया' का अर्थ कानि से है और 'छायातप' (कठो० २।३।५) में छाया का अर्थ साया से है । छाया शब्द का 'कानि' के अर्थ में प्रयोग संभव है इसलिए हुआ है कि छाया दिखाने मात्र से किसी चित्र में उभार या गहराई आ जाती है, जिससे वह चित्रित विषय कानिभय हो जाता है और सपाटपन भी दूर हो जाता है ।

लाल, नीले, पीले के हल्के रंग 'Hue' कहलाते हैं और इनके गहरे अथवा मिश्रित एवं धमिल रंग 'Shade' कहलाते हैं। इसी प्रकार "Transparent Colour" के लिए पारदर्शी रंग या डाकी रंग कहते हैं।

पाच मौलिक रंग या शुद्धवर्ण — नील, पीत, लालित, श्वेत, व्याम को मिलाकर अनेक प्रकार की रंगों तैयार की जाती हैं, जिन्हें मिश्रवर्ण, मिलन रंग, मकर वर्ण कहते हैं। वर्णों की भाति-भाति की इस मिलावट को वाणभट्ट ने अपनी श्लेषात्मक शैली में 'वर्ण-संकर' कहा है — 'चित्रकर्मसु वर्णसंकराः—' (साधुबरी, अनुच्छेद ७)। वाणभट्ट के समान वर्ण मिश्रण में निपुण कवि केवल संस्कृत साहित्य में ही नहीं बल्कि किसी भी भाषा के साहित्य में नहीं मिलते।

मिश्र वर्ण . — प्राचीन चित्रकारों के कौशल की मण्डला का सूचक इनकी वर्णमिश्रणयोग्यता पर आश्रित रहती थी। आजकल मूल रंग और उनके मिश्रण रसायनशास्त्रों में निर्मित होते हैं, परन्तु प्राचीन चित्रकारों के निबन्ध ग्यान ही रसायनशास्त्रों की।

मूल रंग के अन्तर्गत भेद सैकड़ों हैं। विष्णुधर्मोत्तर (१०११-१०१८) का विवेक है कि अपनी वृद्धि के अनुसार भाव की कल्पना तथा रंग का विभाजन कर सैकड़ों, हजारों प्रकार के रंग बतावे। जैसे — नील रंग में पीत वर्ण मिलाकर तैयार किया हुआ हल्का रंग। पलाश या पालाश अर्थात् पत्ता। उसमें श्वेत है। वह चर्च शुद्ध हो या श्वेत-मिश्रित हो या उसमें अधिक लाला रंग डाला गया हो, अच्छा होता है। छवि या रंग के अनुसार उच्छानुसार उसमें किसी एक रंग की अधिकता की जा सकती है। उसमें श्वेत रंग की अधिकता, न्यूनता या समता रहने से वह तीन प्रकार का होता है — (१) एक में श्वेत वर्ण की प्रधानता रहती है, (२) दूसरे में श्वेत कम रहता है और (३) तीसरे में वह समान परिमाण में रहता है। इस प्रकार उसमें एक-एक स्थायी 'स्तम्भनयुक्त' रंग मिलाने से उसके अनेक भेद हो जाते हैं। उसमें उसकी निम्नलिखित छवियाँ तैयार हो जाती हैं — (१) दुर्वाकुशानीत (दुर्वा के अंकुर के समान किंचित् पीत), (२) कपित्थवर्णि (जैय या कठबेल की तरह हरित) या (३) मुदगव्याम (मृग की तरह व्याम वर्ण की)। इसी प्रकार नीले रंग में मर्कट, पीला रंग मिलाने से वह विरग (बदरंग) हो जाता है, तब उसके भी अनेक भेद होते हैं। मिलाया जाने वाला रंग चाहे अधिक हो या न्यून हो या बराबर मात्रा में हो, उससे नीलकमल की आभा के समान तथा उज्ज्वल (भाव) के रंग जैसी रमणीय छवि या आश्चर्य के अनुसार अंकित करनी चाहिये। लाशा तथा श्वेत रंग अथवा लाशा एवं लोभ्र मिलावे हुए लाल रंग से जो रूबि अर्किन की जाती है, वह 'रक्तोत्पलव्यामलवि' रक्तकमल की तरह ललाई लिए व्याम तथा मुन्दर होती है। वह रंग भी मिश्रण करने से अनेक प्रकार की आभा प्रगट करता है।

“जिलपरत्न” से रक्त रंग की तीन कोटि प्रतिपादिन है —

(१) सिन्दूर (हल्का लाल), (२) वैरिक अर्थात् मेम्ब्रा लाल जो मध्यम लाल के रूप में विभाव्य है, और (३) लाशा जो गहरा लाल के रूप में परिकल्प्य है। “अभिलपिताथंचित्तामणि” (श्लोक १६३-१६३) में वर्णन है कि वरद (सिन्दूर) को शब में मिलाने से कोकिल (लाल-कमल) की छवि देता है। अलकक (लाज, महावर) को शब में मिलाने से वह मौगश्व सदृश हो जाता है। इसी प्रकार गेरु को शब में मिलाने से घूमछाया बताया गया है।

१ — “स्तम्भना” के संबंध में प्रियवाला शास्त्र (वि० ध०, ४०१२०, पृ० ३९७ में) कहती है — “स्तम्भना — is given in the sense of astringent. Possibly it refers to हर्य Myrobolan-which is astringent in taste and which leads to make the colour fast.” Astringent = binding substance

काजल को भी शंख में मिलाने से घूमच्छाय होता है। नीले रंग को शंख में मिलाने पर कपोत का रंग बनता है। नीले रंग को हरिताल में मिलाने से हरा रंग बन जाता है; गेरू (गैरिक) को हरिताल में मिलाने पर सफेद (गौर) हो जाता है। काजल को गेरू (गैरिक) में मिलाने से ध्यामवर्ण बन जाता है। अलक्तक को काजल में मिलाने से पाटल रंग (ललाई मिला हुआ उजलारंग) बनता है। इसी प्रकार अलक्तक को नीले रंग में मिलाने पर कई वर्ण हो जाते हैं।

रंगद्रव्य — चित्रों के लिए प्राचीन काल में भारत में प्रायः रंगीन मिट्टी और रंगीन पत्थर क्रमशः 'धातुराग' (मेघदूत में), और 'शिलाराग' जैसे मैनसिल आदि को महीन चूर्ण के रूप में बनाकर काम में लाया जाता था। नागानन्द में स्पष्ट रूप से कहा गया है कि ये पचराग (रंग) गिरितट पर होते थे — 'नायकः तद्वि एव गिरितटान् मनः शिलाशकलान्यादायागच्छ । विबूषकः — त्वमेको वर्णक आज्ञप्त, मया पुनरिहैव मुलभाः पञ्चरागिणो वर्णा आनीता इति आलिखतु भवान् ।'—वर्णों के निर्माण में जिन द्रव्यों अथवा वस्तुओं या धातुओं का प्रयोग होता था, उन द्रव्यों की नामावली 'विष्णुधर्मोत्तर' में दी गई है— कनक (स्वर्ण), रजत (चादी), ताम्र (तांबा), अभ्रक, राजवर्त (राजवन्त, उन्हें मे लाजवर्दी अर्थात् नीली, आल्डामैरिन लैपिम्), सिन्दूर (लाल, इसके अंतर्गत मन शिला, हिरौजी, गेरू आते हैं ।), त्रपु (सीसा या रागा), हरिताल (और रामरज) सुधा (ध्वेत, चूना) लाक्षा (लाख), हिंगुलक (हिंगुल या ईगुर, अग्नेजी में व्हर्मीलियन — चित्रकार प्रायः इसी में रेखाकन करते हैं ।), नील (इंडियो) आदि । इनके अतिरिक्त अनेको द्रव्य हैं । अतः चित्रों में प्रयुक्त होने वाले रंगों की चार वर्गों में विभाजित किया जा सकता है, इनके अन्तर्गत सभी प्रकार के रंग आ जाते हैं :—

(१) खनिज, (२) रासायनिक, (३) ज्ञान्तविक, और (४) वानस्पतिक ।

राजवर्त या लाजवर्दी नील — यह रंगों में सर्वप्रमुख द्रव्य है। नीला रंग अतिशोभ मन को आकृष्ट कर लेता है। प्राचीन भारत में नील के पौधे से इस रंग के बनाने का बहुत प्रचार था, जिसने व्यवसाय का रूप ले लिया था और ग्रीस तथा रोम तक इसकी खपत थी। वि० ध० में इसके निर्माण पर पुष्ट प्रवचन प्राप्त होता है। लोग नील को कपड़े रंगने के काम में लाते थे। इसका चित्रकला में भी बहुत प्रयोग होता था। नीले रंग का दूसरा द्रव्य— प्रकार राजवर्त या राजवन्त है। यह वस्तुतः प्राचीन भारत के स्थापत्य चित्रण का मूलधार था, अजन्ता की चित्रकला में यही रंग मूर्धस्थानता वहन करता है। मोतीचन्द्र का अनुमान है कि यह लाजवर्दी सभ्यता परशिया में आया था, क्योंकि यह पत्थर परशिया में होता है। मिस्र तथा सुमेरिया की प्राचीन मूर्तियों में लाजवर्द का बहुत प्रयोग किया गया है। भारत में प्रजापारमिता, कल्पसूत्र, कालकाचार्यकथा आदि प्राचीन पाण्डुलिपियों के चित्रणों में भी इस रंग का विपुल प्रयोग पाया जाता है।

हरिताल और रामरज (अग्नेजी — यलो ओकर) पीले रंग के जनप्रिय द्रव्य हैं। पाल कालीन बौद्धों की तालपत्र — पाण्डुलिपियों के चित्रणों में तथा राजस्थानी मुख्यतः जयपुर चित्रों में हरिताल का प्रयोग बहुत मिलता है।

रंग-निर्माण-प्रक्रिया :— 'विष्णुधर्मोत्तर' (४०।२७-३०) में रंग बनाने की प्रक्रिया का उल्लेख है। उसमें कहा गया है कि प्रत्येक देश में स्तम्भनयुक्त रंगों का निर्माण करना चाहिये। विभिन्न देशों में भिन्न-भिन्न प्रकार के स्तम्भनयुक्त रंग बनाये जाते हैं। 'स्तम्भनयुक्त' अर्थात् ऐसे पदार्थ मिश्रित रंग जिनसे वे टिकाऊ हो सकें। लोहे (या धातु) का रंग रसायनिक क्रिया द्वारा तैयार किया जा सकता है। लोहे का रंग मोटा होना है और अभ्रक (अबरक) का द्रावण (तरल) लोहे या धातु को अत्यंत पतली पत्ती (पत्र विन्याम) के रूप में बनाकर या

रासायनिक क्रिया द्वारा तरल (रसक्रिया) करके लगाना चाहिये। इन प्रकार चित्रकारी के लिए लोहे का रंग उपयुक्त है।

अभ्रक को घोटकर तरल रूप में चादी के बदले प्रयोग करने थे। राशस्थानी और जैन चित्रकारी में इसके उदाहरण मिलते हैं। यह अभ्रक किसी भी पदार्थ में नहीं घुलता है और न तो आम में जलता है। यह पानी में घोटने पर पत्ती-पत्ती सा रह जाता है और भारी होने के कारण घुलता भी नहीं। इसीलिए अन्य रंगों की भांति अभ्रक का रंग चित्रकारी में उपयुक्त नहीं है। खनिज आदि रंगों में तुलसी, भूतिव, चपा, कुश (या कुध) और मौलश्री (वकुल) का काढ़ा डालने से टिकाऊपन आ जाता है। सभी रंगों में स्थायित्व लाने के लिए मिन्दूर नामक वृक्ष के दूध का प्रयोग होता था और कुछ समय के लिए उत्तम दूध के रस में भिगोये हुए वस्त्र तथा मयूर-पुच्छों (उदारपुच्छै) से चित्र को ढका भी जाता था। ऐसा चित्र पानी पड़ने पर भी खराब नहीं होता और अनेक वर्षों तक ठहरता है।

विष्णुधर्मोत्तर (४०।३०) में 'मातग' तथा 'उदारपुच्छै' शब्द भ्रामक हैं। 'मातगदूर्वा' संभवतः किसी विशेष प्रकार की दूर्वा का नाम होगा। 'उदारपुच्छै' का कुछ विद्वानों ने 'मयूर-पंख' होने की संभावना की है। मोनियर विलियम डिक्शनरी के अनुसार 'उदार' एक प्रकार का लंबी डंडी का अनाज भी हो सकता है। भित्तिचित्र पर रंग लगाकर, दूर्वा-रस के प्रयोग के पश्चात् उन चित्रों पर धूल न पड़े, और सूख भी जाये, इसलिए मयूरपुच्छों को संभवतः डोरी में बांधकर उसमें चित्र ढका जाता था।

'शिल्परत्न' में भी रंगनिर्माण - प्रक्रिया का सुन्दर वर्णन द्रष्टव्य है। गेरिक (लाल रंग) को पहले शिला पर पीसना चाहिये। पुनः एक दिन तक पानी में भिगोकर रखना चाहिये। मिन्दूर को पीसकर आधे दिन तक ही रखना चाहिये। इसके विपरीत मनशिला को केवल पीसना ही उचित है, पानी में इसे नहीं रखना चाहिये। इन सबको निम्बनिर्गमतोय अर्थात् नीम के रस से बनी तरल गोंद में मिलाना चाहिये। तभी वे चित्र में प्रयोग करने योग्य होते हैं।

स्वर्णादि धातुओं का वर्णों में प्रयोग :- चित्र निर्माण तथा प्रतिमा निर्माण इन दोनों में धातुओं का विपुल प्रयोग प्राचीन काल से प्रचलित है। स्वर्ण के प्रयोग को विशेषकर मध्यकालीन चित्रविद्याविनिर्णयो ने बहुत महत्व दिया है। इससे चित्र में सौंदर्य की वृद्धि हो जाती है। स्वर्ण-रंग-प्रयोग की दो प्रक्रियाओं का निर्देश विष्णुधर्मोत्तर (४०।२७) में किया गया है - (१) पत्रविन्यास और (२) रस-क्रिया। पत्रविन्यास जैसा नाम से ही विदित है, सोने या चादी के पत्र या बर्क बनाकर उनको चित्रों में लगाया जाता था। यहां पर वि० ध० में - "लौहानां पत्रविन्यासं भवेद्वापि रसक्रिया" - में स्वर्ण का साक्षात् संकीर्तन नहीं हुआ है तथापि 'लौहानां' यह पद उपलक्षणमात्र है। इसमें सभी धातुओं गतार्थ है।

मानसोल्लास तथा शिल्परत्न में स्वर्ण रंग प्रक्रिया का विशेष उद्घाटन हुआ है। 'पत्रविन्यास' की सरल प्रक्रिया चित्रकारी में सर्वाधिक प्रचलित थी, किंतु रस-क्रिया रासायनिक द्रव्यों के प्रयोग पर आधारित थी और कुछ कठिन भी थी।

पत्रविन्यास - इसके लिए मानसोल्लास (श्लोक १८१ से १८७) में वर्णन है कि शुद्ध सुवर्ण को लेकर उसके छोटे-छोटे पत्र काट लेना चाहिये, पुनः उन्हें एक चिकनी शिला पर परिपोषित करना चाहिये। फिर उसमें पानी और थोड़ी-सी बालू का मिश्रण करना चाहिये। इस मिश्रण का पुनः वर्णन आवश्यक है और फिर जल में धोकर इसे साफ कर लेना चाहिये। इस स्वर्णलेप को थोड़ा-सा बज्रलेप मिलाकर फिर घिसना चाहिये, तत्पश्चात्

लेखनी से लिखना चाहिये। यह स्वर्णलेप जब सूख जाय तो बाराहदाढ़ा (शूकरदन्ती) लेखनी या ओपनी से धीरे-धीरे रगड़ना चाहिये जिसमें यह लेप चमक उठे। पुनः चित्रकार को इस लेप पर सोने के बारीक पत्रों को रखकर कपाम की रुई की गद्दी में रगड़कर इसको उजला कर लेना चाहिये। इस प्रकार का स्वर्णलेप जिसमें पत्रविन्यास वाञ्छित है, विद्युच्चर्चित कालि को प्राप्त करता है। निपुण चित्रकार चित्र में स्वर्ण रंग लगाने के पश्चात् उसके दोनों किनारों पर काली रेखा भी खींचने है। 'धिल्परत्न' में भी यही विधि दी गई है।

रस-क्रिया :—स्वर्ण रंग की यह दूसरी प्रक्रिया है जिसमें रासायनिक द्रव्यों का प्रयोग वाञ्छनीय होता था। 'समरगणसूत्रधार' में 'रस-क्रिया' के मन्त्र में वर्णन है। रस अर्थात् पारद (पारा) तरल होता है। पारे से जो क्रिया की जाय, वह रस-क्रिया है अथवा कोई भी पिघली हुई धातु के काम को भी रस-क्रिया कहते हैं। जैसे—मधुक और पारा मिलाकर ईगुर (लाल रंग) बनाने हैं। गंगा और आक (धतूरा) के दूध का बार-बार छौंकन देकर रंग बनाते हैं। उसमें थोड़ी चमक होती है। रंग के रस का प्रयोग मध्यकालीन जैन पेंटिंग में किया गया है। सोने का रंग बनाने के लिए उसे अम्लताप म द्रव (तरल) बनाया जाता था और उसमें पारे या अभ्रक आदि का मिश्रण इच्छानुसार किया जाता था। चम्पाकवाय तथा वकुलनिर्याम (मौलश्री की गोद) का मिश्रण भी उसमें किया जाता था। स्वर्ण रंग बनाने की इस रस-प्रक्रिया को 'हलकारी' भी कहा जाता था।

सामान्यतः चित्र के बड़े स्थानों में पत्र-विन्यास (वर्क) किया गया है, किन्तु जहाँ बारीक काम की आवश्यकता हुई है वहाँ पर चित्रकारी ने उसे रस-क्रिया द्वारा हल करके तुलिका में लगाया है। ऐसा प्रयोग मध्यकाल से लेकर मृगल और पहाड़ी जैली तक अत्यधिक दिखलाई देता है। पहाड़ी चित्रकार सोने का पत्र लगाने के लिए अभीष्ट स्थान पर पहले गर्म सरेस लगा देते थे। चित्ती जगह में मोना लगाना होता था उससे कुछ बड़ा पत्र लेकर सरेस के कुछ सूखने पर उस कटे हुए सोने के पत्र को लगाकर, उसे रुई की पोटली या गद्दी से दबा देते थे। उसके पूरी तरह सूख जाने पर अतिरिक्त सोने को पंख से झाड़ देते थे। दूसरे दिन उस पर बाघ के नाखून, अकीक की गुल्ली या सूअर के दात से घोटवाई करते थे। तत्पश्चात् उसकी सौंदर्य-वृद्धि के लिए काली रेखाओं से उसकी सरहद (आउटलाइन) बांध दी जाती थी अर्थात् उसके प्रत्येक किनारे पर काली रेखाये खींच दी जाती थीं।

जगदीश मिस्तल ने 'कलानिधि', अंक ३ में पहाड़ी चित्रकारी की रसक्रिया या हलकारी बनाने की विधि लिखी है। 'हलकारी' बनाने के लिए रक्वाड़ी में बबूल के गोद की बुकनी छिड़क कर उसे थोड़े पानी से मथते थे। जब उगली जरा रुकने लगे तो भमझा जाता था कि ताव आ गया है। तब स्वर्ण या रजत वर्क को फैलाकर उसमें डाल देते थे। एक वर्क (पत्र) डालकर पाँच-सात मिनट तक मथते थे। इसी तरह जितने वर्कों की हलकारी बनानी होती, पत्र डालते जाते थे। उसमें पानी बहुत ही कम रहना चाहिये, इतना कि गोद अच्छे गाढ़े गह्व की भाँति रहे। ज्यादा पानी होने से हलकारी माटी बनेगी। जितना मथा जाता था रंग उतना ही महीन एवं चमकदार होता था और काम करने में सुविधा होती थी। फिर कुछ पानी डालकर कुछ देर रख देते थे। रखने के पहले उगली से हिलाकर पानी के ऊपर जो सोना उठ जाता, उसे नीचे बैठा देते। कुछ देर के बाद इस पानी को निसार कर नया पानी डाल देते। इस प्रकार कई बार पानी निधार कर गोद को निकाल देते, क्योंकि गोद रंग को काला कर देता है। रंग को चमकदार बनाने के लिए नीबू की कुछ बूँद या तुहागा देकर पानी बदलते थे। बाद में उसे सुखाकर उसमें मछली का पतला सरेस देकर काम में लाते थे। इसे कलम से लगाते थे और सूअर के दात, बाघ के नाखून या अकीक की गुल्ली से घोटते थे। इसमें वह चमकदार हो जाता था। कुछ चित्रकार इसे गोद के बदले शहद के साथ हल करते थे। स्वर्ण रंग प्रायः आकाश बनाने वस्त्र तथा आभूषण में प्रयोग करते थे। कुछ चित्रकारी ने वातावरण का प्रभाव दिखाने

के लिए पूरे कागज पर इसकी एक परत देकर या रंगों के साथ हलकारी मिलाकर काम किया है। इसमें रंगों में अपूर्व चमक एवं उज्ज्वलता आ गई है।

वर्तना :—चित्र में वर्तना—निर्वाह चित्रकार का परम कौशल है। “समरागणसूत्रधार” (७११४) में चित्र के आठ अंगों में से “वर्तना” को भी एक अंग माना है। रूपभेदप्रमाणादि चित्र के पङ्गु तभी संभव है जब वर्तना का निद्वान् प्रगल्भा में व्यवहृत किया गया है। वर्तना चित्र—शास्त्र के चार मौलिक निद्वान्तो—रेखा, वर्तना, भूषण तथा वर्ण में से एक है। वर्तना वातावरण की विधायिका है तथा रेखा रूप की निर्मात्री।

चित्र में कहा पर प्रकाश तथा कहा पर छाया दिखाना चाहिये, किस स्थान पर रंग को तीक्ष्ण करना चाहिये और कहा पर धूमिल, इन सबका ध्यान वर्तना का विषय है। विष्णुधर्मोत्तर में वर्णित है कि -

“शुष्कं वर्तनया वस्तु (वस्तु) चित्रं तन्मध्यमं स्मृतम् (स्मृता)” ॥ ४२।८२ ॥ जो चित्र वर्तना, छाया - प्रकाश में शुष्क (सूखा, नीरस), प्रतीत हो, वह मध्यम कोटि का चित्र कहा गया है।

यहां पर “शुष्क” से तात्पर्य है “वर्तना” अर्थात् रेखा—विन्यास द्वारा छाया—प्रकाशादि में चित्र में जो तरलता, सरसता और सौंदर्य आता है उसमें विहीन जो चित्र होगा वह “शुष्क” कहलायगा। अज्ञता में यह वर्तना हल्के - गहरे रंगों की पतली अथवा सपाट रेखाओं में दिखाया गया है जिससे मानव शरीर में गोलवाई, उभार छाया - प्रकाश आदि आया है।

चित्रण, चित्रणीय वस्तु के अवयव—प्रकाशन में सहायक गहराई तथा ऊंचाई भी छाया—प्रकाश पर पूर्ण-रूप से आश्रित है। “तिलकमजरी” में राजकुमार चित्र की प्रशंसा करते हुए कहता है कि चित्र में ऊचे—नीचे भागों का अकन अत्यन्त स्पष्ट किया गया है “प्रकाशितव्यक्त निम्नोन्नत विभागाः।” इसी प्रकार अभिज्ञानशाकुन्तल (अंक ६) में विदूषक कहता है— “स्खलतीव मे दृष्टिनिम्नोन्नत प्रदेशेषु” — अर्थात् ऊचे—नीचे स्थानों में मेरी दृष्टि स्खलित (लडखडा) हो जाती है।

इन वर्णनों में जिसे निम्नोन्नत विभाग या प्रदेश सम्बोधित किया गया है उसे ही “विष्णुधर्मोत्तर” की शब्दावली में “वर्तना” तथा (अंग्रेजी में - Shading) कहा गया है। पालि में इसके लिए “उज्जोतन” शब्द का प्रयोग हुआ है। मुगल शैली के चित्रकार इसके लिए “परदाज” शब्द का प्रयोग करते हैं।

परदाज या शेडिंग - अकबर काल के चित्रों में सपाट रंग (फ्लैट कलर) लगाकर, कहीं-कहीं जरा-सा परदाज (Stippling या shade) बनाते थे। जैसे - भारत कला भवन में “पृथु का गोदोहन” चित्र में सभी मूल रंग लाल, नीले, पीले आदि लगे हैं और उनमें जरा-सा परदाज लगाया गया है। जहांगीर काल के चित्रों में प्रधान रंगों में कई रंगों का मिश्रण करते थे और उन चित्रों में परदाज बहुत अधिक करते थे। जैसे - पहने हुए वस्त्र में बाहुकक्ष के पाम भी थोड़ा-सा माया देते थे, यह पसीने का द्योतक होता था। इसके बाद के काल में जब मुगल चित्रकला का ह्रास हो रहा था उस समय उसमें परदाज को बिल्कुल काले रंग से दिखाने लगे थे।

चित्र में रेखाकन के पश्चात् जब रंग भरा जाता है तो चित्र सपाट और निर्जीव—सा दिखाई देता है, किन्तु जब उसमें वर्तना द्वारा ऊचे—नीचे स्थानों को, हल्के - गहरे रंगों से छाया—उजाला दिखलाने है तब उसमें निखार और सजीवता आ जाती है।

वर्तना में छाया और उजाला वा जो निर्वाह किया जाता है उसके लिए कठोपनिषद् में “छायातपी” कहा गया है— “ऋत पिदन्तौ.. छायातपो दह दिवो ददति ।” छाया और आतप (प्रकाश) अर्थात् साया-उजाला ये दो विभिन्न तत्व हैं । इनके प्रयोग से चित्र में वर्णनात्मकता के साथ ही मजीबता भी आ जाती है ।

छाया और आतप को चित्र में दिखलाने का सामान्य सिद्धांत यह है कि जो वस्तु बिल्कुल सामने होती है उसे उज्ज्वल या प्रकाश से हल्के रंगों से दिखलाते हैं और भीतर आड़ में पड़ने वाले अथवा अगल-बगल एवं दूर के भाग को छाया से गहरे रंगों से दिखलाते हैं । अजता के चित्रों में भी यही प्रक्रिया भली-भाँति परिलक्षित होती है । कालिदास ने भी “पूर्वमेघ”, श्लोक ७ में — “बाह्योद्यानस्थितहरशिरश्चन्द्रिकाधौतहर्म्या” अर्थात् बाहरी उद्यान को चन्द्रिका से प्रकाशित, धौत कहा है । सामने के स्थल को प्रकाश से दिखलाते हैं, उसमें भी ऊँचे स्थान को प्रोन्नत (हाई लाइट में) दिखलाते हैं । मानसोत्प्लास में वर्णन है —

“पूरयेद्वर्णकैः पश्चात् तत्तद्रूपोचितैस्स्फुटम् ।
उज्ज्वलं प्रोन्नते स्थाने श्यामलं निम्नदेशः ॥ १६० ॥

भिन्नि पर रेखाकन किये हुए आकार या रूप में वर्ण-पूरण (रंग भरना) करना चाहिये । तत्पश्चात् भिन्न-भिन्न रूपों में प्रोन्नत स्थान पर उज्ज्वलता तथा निम्न स्थान में श्यामलता या छाया दिखलाना चाहिये ।

“विष्णुधर्मोत्तर” (४१।१०-११) में चित्रगुण के सबंध में कहा गया है कि रेखा, वर्तना, भूषण और रंग — चित्रकारी के ये चार भूषण स्वरूप हैं । विचक्षण (आलोचक, कला मर्मज्ञ, निपुण) व्यक्ति चित्र में वर्तना की प्रशंसा करते हैं — “रेखां प्रशंसन्त्याचार्यावर्तना च विचक्षणाः” । वर्तना का सबंध वर्ण विन्यास से है । वर्तना, तूलिका चलाने की निपुणता से प्रकट की जा सकती है । सारांश है कि तूलिका-कर्म द्वारा भावाभिव्यक्ति करना ही वर्तना का मुख्य कार्य है । महर्षि व्यास ने भी “महाभारत” में कहा है कि छाया-प्रकाश द्वारा निम्नोन्नत प्रदेश को दिखलाने में चित्रकर्मविद् विचक्षण व्यक्ति ही मर्मार्थ होते हैं —

“अतथ्यान्यपि तथ्यानि दर्शयन्ति विचक्षणाः ।
समनिम्नोन्नतानीव चित्रकर्मविदो जनाः ॥”

कुमारस्वामी ने वर्तना का अर्थ “शेडिंग” माना है और स्टेला क्रैमरिश ने “लाइट ऐन्ड शैड” । किन्तु वर्तना का यह अर्थ कैसे आया, इसे इन विद्वानों ने स्पष्ट नहीं किया है ।

वर्तना का ठीक अर्थ किसी भी शब्दकोश में नहीं मिलता, केवल मोनियर विलियम शब्दकोश में यह मिलता है — वर्तन (संज्ञा) का स्त्रीलिंग “वर्तना” है । वर्तन = the act of turning or rolling on or moving forward about ऐसा प्रतीत होता है कि विष्णुधर्मोत्तर में ब्रश को घुमाने या लुढ़का कर चलाने और आगे की ओर गतिशील होने वाली तूलिका के लिए वर्तना शब्द का प्रयोग किया गया है अथवा ब्रश को लुढ़का कर चलाकर रंग द्वारा वस्तु में घुमाव या गोलाई दिखाना, जिसे “शेडिंग” कहा जाता है । इसीलिए विष्णुधर्मोत्तर के इस अध्याय ४१ का नाम “रंगवर्तना” रखा गया है ।

विष्णुधर्मोत्तर (३।४१।५, ६, ७) में वर्तना की विधि तीन प्रकार की कही गई है — (१) पत्रवर्तना, (२) आहैरिक वर्तना और (३) बिन्दुवर्तना ।—

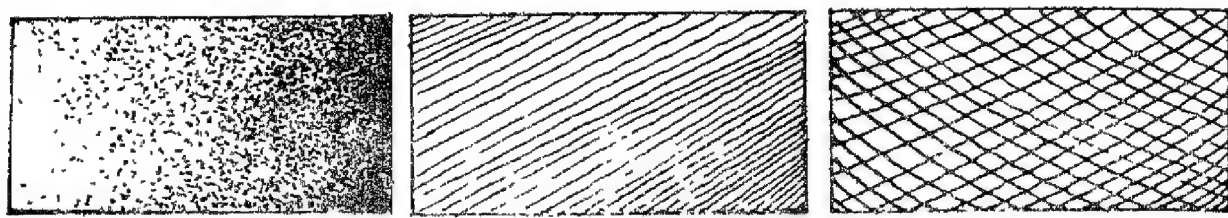
“तिरुश्च वर्तनाः प्रोक्ता पत्रा (? अ) हैरिकबिन्दुजाः ॥ ५ ॥

पत्राकृतिभि रेखाभिः कथिता पत्रवर्तना ।

अतीव कथिता सूक्ष्मा तथा हैरिकवर्तना ॥ ६ ॥

तथा च स्तम्भनायुक्ता कथिता बिन्दुवर्तना ॥

पत्ती या जालीनुमा रेखाओं को ‘पत्रवर्तना’, खड़ी या तिरछी अत्यंत सूक्ष्म रेखाओं को ‘आहैरिकवर्तना’ (एक बाल परदाज रेखा) तथा स्तम्भनयुक्त बिंदुओं को बिन्दुवर्तना कहते हैं । बिन्दुवर्तना के लिए ब्रश को सीधा खड़ा करके चलाना पड़ता है ।



आकृति २—तीन प्रकार की वर्तना-पत्रवर्तना (Cross hatching), रैखिक (Fine line), बिन्दुज (Stippling)

शिवराममूर्ति ने “दि पेटर्स इन गेनियट इंडिया” (पृ० ३०) में लिखा है — “Vartanā or delineation of depth on a flat surface by the suggestion of light and shade is classified as threefold, patraja, binduja and raikhika, cross-hatching, stippling and line shading Stippling” को आजकल rendering भी कहते हैं । स्टेला क्रैमरिश वर्तना के सबंध में विष्णुधर्मोत्तर, (पृ० ५१) में लिखती है — “Methods of producing light and shade are said to be three :—(1) Crossing lines (lit lines in the form of leaves-Patraja, (2) by stumping (airika) and (3) by dots (binduja). The first method (of shading) is called (patraja) on account of lines in the shape of leaves The airika method is called so because it is said to be very fine. The binduja method is called so from the restrained (i. e. not flowing) handling of the brush.”

आनन्द कुमारस्वामी ‘वर्तना’ के तीनों प्रकारों के सम्बन्ध में जर्नल आफ अमेरिकन ओरियंटल सोसायटी, वाल्यूम ५२ में लिखते हैं — “The leaf shading (Patra-Vartanā) is done with lines (rekhā) like those on a leaf; that which is very faint (sūkṣma) is āhairikā-Vartanā; while that done with an upright (stambhanā yukta) brush is dot-shading (Bindu-Vartanā)”

इन वर्णनों से स्पष्ट होता है कि ‘पत्र’, हैरिक और बिन्दु वर्तना, रंग लगाने की तीन भिन्न-भिन्न विधियाँ थी । सामान्यतया ‘पत्र’ का अर्थ ‘पत्ती’ है । परन्तु किस वृक्ष की पत्ती, यह स्पष्ट नहीं होता । प्रियबाला शाह ने तमाल वृक्ष की पत्ती इसे माना है । यहाँ पर कठिनाई उत्पन्न होती है कि पत्राकृति रेखाओं में रंग लगाना माना जाय अथवा जैसा कुमारस्वामी ने माना है कि पत्ती की नसों के समान बारीक रेखाओं से वर्तना करना । जो भी अर्थ लिया जाय उसका तात्पर्य है कि जब तरंगित या धुमावदार रेखाओं से रंग लगाते हैं तब उसे ‘पत्रवर्तना’ कहते हैं ।

चित्र में वारीक सघन रेखाओं या बिंदुओं द्वारा परदाज लगाते हैं, किन्तु अजन्ता के भित्तिचित्रों में इस प्रकार साया नहीं दिखाया गया है। वहाँ पर गहरे-हल्के रंगों की सपाट रेखा द्वारा साया-उजाला दिखाया गया है। यह प्रक्रिया मुगल और पहाड़ी चित्रकारों के परदाज लगाने की शैली से सर्वथा भिन्न है। रेखा द्वारा साया लगाना मुगल एवं पहाड़ी पेंटिंग में अत्यधिक प्रचलित है। जहाँ पर पृष्ठभूमि में घाम दिखलाई गई है वहाँ विशेष रूप से रेखा द्वारा पत्रवर्तना का प्रयोग हुआ है। मुगल कलाकार इसे सीक (डंडा) परदाज कहते हैं। इसी प्रकार इन चित्रकारों ने मानवाकृतियों के चेहरे आदि में तथा वस्त्रों में बिंदुवर्तना एवं रैखिक वर्तना का प्रयोग किया है। प्रारंभिक राजस्थानी चित्रकारों ने बाहुकक्ष एवं स्वेद को दिखाने के लिए बिंदुवर्तना का प्रयोग सबसे अधिक किया है। अत्यधिक सघन बिंदुओं से परदाज को मुगल चित्रकार धुआधार परदाज कहते हैं।

शब्दकोषों के अनुसार हैरिक वर्तना का अर्थ - हैरिक > हू हरणे धातु से - बिल्कुल ठीक लगता है। वि० ध० (४१।६) में कहा गया है "अतीव सूक्ष्मा .. हैरिकवर्तना।" अर्थात् अत्यंत सूक्ष्म वर्तना को "हैरिक" कहते हैं। इसमें "अतीव . सूक्ष्मा" शब्द पर बहुत बल दिया गया है। प्रक्रिया की दृष्टि से चित्र में जब अत्यन्त सूक्ष्म रेखाओं से साया लगाते हैं तब उसकी अति वारीक रेखाएँ नहीं दिखलाई पड़ती। वे नेत्रों के द्वारा हरण कर ली जाती हैं और उसके स्थान पर केवल गहरा रंग ही दिखलाई देता है। यदि कोई देखना चाहे तो इस हैरिक वर्तना की अतीव सूक्ष्म रेखाओं को सूक्ष्मदर्शकयन्त्र से ही देख सकते हैं। इसीलिए इसका नाम हैरिक वर्तना रखा गया है। सूक्ष्म रेखाओं के घनत्व से साया दिखलाने की परंपरा मुगल चित्रकला में थी और उसे "परदाजना" कहते थे।

प्रियवाला शाह के अनुसार मैनुस्क्रिप्ट B C V में हैरिक का पाठ "अहैरिक" है। स्टेला क्रामरिश ने इसे "ऐरिक" लिखा है जो सर्वथा अशुद्ध एवं निरर्थक है। उन्होंने "ऐरिक" मानकर छन्द में केवल एक "मिलेवल" को कम कर दिया है। शिवराममूर्ति ने इसका "रैखिक" अर्थात् रेखा सम्बन्धी वर्तना - पाठ माना है, जो व्यावहारिक दृष्टि से ठीक है। कुछ लोगों ने हैरिक के स्थान पर "गैरिक" पाठ माना है जो सर्वथा अशुद्ध है।

मोतीचन्द्र तथा वासुदेवशरण अग्रवाल ने "हैरिक" से "हीरिक" और "हीराकट" या क्रॉस-क्रॉस लैजिंग अर्थ माना है। प्रियवाला शाह ने हैरिक का अर्थ "हीरा" या हीर (सू) माना है। वे (वि० ध०, पृ० १२७-२८) में कहती हैं :— "I derive the word hairika from Hira (m.) or Hirā meaning a band, a strip or a fillet or a vein or artery So Hairika-Vartanā would mean applying paint with thin bands "

वर्तना का सबध वर्ण से भी है। "अटुशालिनी" में रंग उठाकर हाई लाइट दिखलाने को "उज्जोतन" कहा गया है। प्रतिज्ञायौगधरायण" (अंक ३) में भी रंग उठाकर उज्जोतन दिखलाने का वर्णन है। विदूषक खिल-वाड़ में भित्ति पर बने हुए चित्र में ऊँचे स्थानों पर हाथ से रंगड़ कर रंग उठा देता है, इससे वहाँ पर हाई लाइट बन जाती है। हाथ से रंगड़कर ब्रजलेप मिले हुए रंग के स्थायित्व की भी जांच की जाती है। आधुनिक "वाश पेंटिंग" की प्रक्रिया में रंग को उठाकर "हाई लाइट" दिखलाना ही प्रधान है, किन्तु "टेम्परा पेंटिंग" में भी इस प्रक्रिया को अपनाते हैं। अजन्ता के भित्तिचित्रों में इसी विधि से ऊँचे स्थानों पर "हाई लाइट" दी गई है। छाया-प्रकाश की इस विधि से चित्र में मोलाई और उभार आ गया है। इसका एक सुंदर उदाहरण थाजदानी, अजन्ता, फलक ४७ (ई) में मेघ में अपना सदेश कहने हुए यक्ष के चित्र में मिलता है (चित्र-४)। रंग को उठाकर साया लगाने की प्रक्रिया होने के कारण इसका सम्बन्ध "हू" हरणे धातु से "हैरिक" अत्यन्त संबद्ध प्रतीत होता है।

"अटुशालिनी" (पृ० ६४) में "वर्तना" और "उज्जोतना" या "उज्ज्वलनर" (पालि में - वनन और

उज्जोतन) एक साथ आया है। उज्जोतना का स्पष्ट अर्थ है किसी स्थल विशेष पर अधिक प्रकाश अथवा उज्ज्वलता के द्वारा उसे ऊँचा उठा हुआ दिखलाना।

क्षय-वृद्धि (अरीर-मुद्रायें) :—“विष्णुधर्मोत्तर, अध्याय ३९ में क्षय-वृद्धि के सिद्धांत का वर्णन है। इसमें क्षय-वृद्धि अर्थात् स्थान या मुद्रा के तेरह प्रकार वर्णित हैं किन्तु “अभिलपितार्थचितामणि” में पाँच प्रकार के स्थान या अरीर मुद्राओं का ही वर्णन है। शिल्परत्न तथा समरागणसूत्रधार में भी इसका वर्णन है। क्षय-वृद्धि को अंग्रेजी में (Fore-Shrtening) कहते हैं। क्षय-वृद्धि के सम्बन्ध में प्रियवाला ग्राह ने “विष्णुधर्मोत्तर”, खंड २, (गा० ओ० सी०) के पृष्ठ ११० से ११५ में अत्यन्त विस्तार से विचार किया है।

“विष्णुधर्मोत्तर”, अध्याय ३९ में नौ प्रकार के स्थान अत्यन्त प्रमुख कहे गये हैं —

ऋज्वागतं भवेत्पूर्वमनुजु तदनन्तरम् । साचीकृतशरीरं च भवत्यर्धविलोचनम् ॥ २ ॥

ततः पार्श्वगतं नाम पुरावृत्तमनन्तरम् । पृष्ठागतमधः कार्यं परावृत्तं (त) समानतम् ॥ ३ ॥ एतान्यनेकभेदानि नव स्थानानि भूषिते ।

इनके नाम क्रमशः हैं — (१) ऋज्वागत, (२) अनुजु, (३) साचीकृत, (४) अर्धविलोचन, (५) पार्श्वगत, (६) परावृत्त, (७) पृष्ठागत, (८) पुरावृत्त और (९) समानत। ये नौ स्थान भी अनेक भेदों में युक्त हैं। इन स्थानों के अनेकनिष्ठ होने से उनके अगो से उत्पन्न होने वाली क्षय-वृद्धि तेरह प्रकार की बतायी गई है, उनके नाम ये हैं — (१) पृष्ठगत, (२) अवऋजुगत, (३) अध्याधार्ध, (४) अर्धाधे, (५) साचीकृतमुख, (६) नत, (७) गण्डपरावृत्त, (८) पृष्ठागत, (९) पार्श्वगत, (१०) उल्लेप, (११) चलित, (१२) उत्तान और (१३) वलित। ये नौ स्थान भूलम्ब रेखा अर्थात् ब्रह्मरेखा में पक्षसूत्र की दूरी या निकटता के आधार पर मुद्रा के अनुसार होते हैं।

“मानसोल्लाम” में क्षय-वृद्धि के अनुसार पाँच प्रकार के स्थान या अरीर मुद्राएँ कही गई हैं (१) ऋजु, (२) अर्धजु, (३) साची, (४) अर्धाक्षिक तथा (५) भित्तिक। ये स्थान-भेद एक निश्चित मान पद्धति के अनुसार किये गये हैं। इस पद्धति के अनुसार विद्वच्चित्रों की रचना के लिए तीन रेखासूत्र मौलिक मानाधारों के रूप में प्रकल्पित किये गये हैं — एक ब्रह्मसूत्र तथा दो पक्षसूत्र। ब्रह्मसूत्र वह रेखा है जो केशान्त से प्रारम्भ होकर भूमध्य नासापुट, हनु, वक्ष तथा नाभि से होती हुई दोनों पैरों के मध्य नीचे तक पहुँचती है। इस प्रकार दस सूत्र के द्वारा मिर से पैर तक शरीर के दाहिने — बाएँ का मध्य निर्धारित होता है। साथ ही दो पक्षसूत्र भी, प्रायः ब्रह्मसूत्र से दोनों तरफ छ — छः अंगुल की दूरी पर रहने हैं और ये दोनों कर्णान्त से प्रारम्भ होकर हनु, जानुमध्य तथा पादागुष्ठ से होते हुए भूमि तक पहुँचते हैं। इस प्रकार केन्द्रसूत्र तथा पार्श्वसूत्रों के नियमन एवं अवकाशों के परि-वर्तन या घटाव — बढ़ाव से निम्नलिखित पाँच प्रकार की शरीर-मुद्रायें निष्पन्न होती हैं — ऋजु, अर्धजु, साची, अधाक्षिक तथा भित्तिक। ऋजुस्थान वह सम्मुखीन स्थानक मुद्रा है जिसमें ब्रह्मसूत्र और दोनों पक्षसूत्र अर्थात् पार्श्व-सूत्रों का मध्यावकाश दोनों ओर छ छ अंगुल होता है। अर्धजु स्थान में यह अवकाश एक ओर ८ अंगुल तथा दूसरी ओर ४ अंगुल होता है। साची स्थान में ब्रह्मसूत्र में एक पक्ष-सूत्र तक का मध्यावकाश एक तरफ १० अंगुल तथा दूसरी तरफ दो अंगुल का माना गया है। अधाक्षिक स्थान में ब्रह्मसूत्र से एक पक्षसूत्र तक का मध्यावकाश एक ओर ११ अंगुल तथा दूसरी ओर केवल एकांगुल। भित्तिक स्थान में केवल पक्षसूत्र ही दिखायी देते हैं और ब्रह्मसूत्र बिल्कुल विलीन हो जाता है। इस प्रकार घटाव-बढ़ाव, क्षय-वृद्धि से सभी स्थान या शरीर-मुद्रायें बनती हैं।

पत्र-रचना : -फूल की पत्रुडियों तथा पत्तियों को डिआइन् में काटकर, उससे शरीर के अंगों पर प्रेमाभि-
व्यक्ति आदि उद्देश्य के अनुरूप विविध प्रकार की आकृतियां अथवा अलंकरण बनाये जाते थे। महाकवि बाण ने
“कादम्बरी” में इसके प्रयोग का विगद वर्णन किया है। उन्होंने राजा तारापीड के अत.पुर वर्णन के प्रसंग में उसकी
जीवनचर्या में “पत्र-रचना” का उल्लेख इस प्रकार किया है —“उल्लसितकुचकुण्डलागुरुपङ्क कमत्रलताङ्गि कतप्रच्छदपटम्”
(पृ० ११६), “कामिनीकुचकुम्पत्रलतालाञ्छितासंदेशः”—(पृ० ३१३) आदि। भारत कला भवन में “गीत-
गोविन्द” के एक चित्र में राधा के वक्ष पर पत्रलता का आलेखन करने हुए कृष्ण का एक मुदर चित्र पहाड़ी शैली का
है (चित्र-१७)। इसी तरह एक और चित्र पहाड़ी शैली का प्रेम-परिरम्भ का ब्रह्मा है जिसमें राधा की चंदन से
रचित कंचुकी खोलते कृष्ण का सरस अकन है (चित्र - १८)। कालिदास तथा अन्य संस्कृत के कवियों की रचनाओं
में भी पत्ररचना का बहुत वर्णन है, यथा —“भक्तिच्छेदैरिव विरचिता भूतिमगो गजस्य ।” (मेघ०, १।१९), “चकार
बाणैरसुरांगनानां गण्डस्थली प्रोक्षितपत्रलेखाः ।” —(रघु०, ६।७२) इत्यादि।

इस कला का सीधा सबंध चित्रकला में नहीं है और न तो उसमें व्यवहृत होने वाले पदार्थों-कुसुम,
केसर, कृष्णागुरु, मिहूर, हरिचंदन आदि का ही चित्र में उपयोग होता है, यह केवल विशेष प्रकार के अलंकरण की
एक प्रणाली है। अतः यहाँ पत्ररचना का उल्लेख मात्र ही उचित एवं आवश्यक है। भारत में बहुत जगह अभी भी
विवाह आदि विशेष अवसरों पर छोटी-छोटी पत्तियां अथवा उनके टुकड़ों से चेहरे को अलंकृत करने की प्रथा विद्य-
मान है। कलकत्ता के इंडियन म्यूजियम में भरत की चंद्रा यक्षिणी मूर्ति में भी कपोलों पर पत्र-रचना अलंकरण
किये हुए दिखाया गया है। पत्र-रचना की इस परंपरा से कुछ भिन्न परंपरा बसोहली-चित्रों में दिखती है।
बसोहली शैली के चित्रों में आभूषण में पन्ना (हरा नगीना) का भाव दिखाने के लिए मौनकिरवा (स्वर्ण-कीट,
पंजाब में उसे “मोना-साखी” कहते हैं) के पंख काटकर लगाये जाते थे और यही उस शैली की चित्र-रचना
की प्रमुख विशेषता थी।

धूलि-चित्र या रंगावली :—इस प्रकार के चित्रों को बनाने की प्रथा बहुत प्राचीन काल से भारत में
चली आ रही है। इसमें भाति-भाति के रंगों के चूर्णों को जमीन पर भुरक कर मुख्यतः आलंकारिक आकृतियां अंकित
की जाती हैं। ब्रज तथा नाथद्वारा में अलंकरण की एकरूपता, सुगमता के लिए रंगीन पाउडर की सांचे में झाड़कर
बनाने की प्रथा है।

“विष्णुधर्मोत्तर” में इस पर कोई चर्चा नहीं मिलती, किन्तु “अभिलषितार्थचिन्तामणि” में पांच प्रकार के
चित्र कहे गये हैं — (१) विद्ध, (२) अविद्ध, (३) भाव-चित्र, (४) रसचित्र और (५) धूलिचित्र। श्रीकुमार
ने “शिल्परत्न” में चित्रों के तीन भेद बताये हैं — (१) धूलिचित्र, (२) सादृश्य-चित्र तथा (३) रस-चित्र।
इसमें “धूलिचित्र” अभी तक हिन्दुस्तान में प्रायः सर्वत्र बनते हैं। इसे बंगाल में “अल्पना”, गुजरात तथा महाराष्ट्र
में “रागोली”, तमिलनाडु में “कोलम, आंध्र में मुग्गू”, उत्तर प्रदेश में “चौक पुरजा” कहते हैं। ब्रज और बुन्देलखण्ड
में उत्सवों के दिन जो रंगीन धूलि-चित्र बनाये जाते हैं उन्हें “साझी” कहते हैं। यह साझी ब्रज में, पटना तथा वना-
रस के गोपाल मंदिर में आश्विन के पितृ पक्ष में १५ दिनों तक रंगीन चूर्णों (आटा, अबीर, रोली आदि) के अति-
रिक्त रंगीन फूल-पत्तियों में भी तरह-तरह के पशु-पक्षी, दृश्य आदि अंकित किये जाते हैं।

“नारदशिल्प” में “चित्रालंकाररचनाविधि” में तीन प्रकार के चित्र — (१) भौमिक, (२) कुड्यक
और (३) ऊर्ध्वक-क्रमशः भूमि पर बनाये जाने वाले चित्र, भित्तिचित्र तथा छत पर बनाये जाने वाले चित्र कहे
गये हैं। इसमें भौमिक चित्र “धूलि-चित्र” के लिए कहा गया है। धूलिचित्र को संस्कृत साहित्य में “रंगावली”

अथवा "रंगावली" कहते हैं। इसी का स्फुटतर "रागोली" महासागर में प्रचलित है। नवचम्पू (पृ० ११७) में उल्लेख है —

"मण्डयन्नां मसृणमुक्ताफलक्षोदरङ्गावलीभिः प्राङ्गणानि ।"

मोती के महीन चूर्ण से रंगावली द्वारा प्राण को सज्जित कर दो, अर्थात् पूरे आंगन को रागावली से सजा दो। इसी प्रथा की परंपरा "चौकपूरना" के रूप में बहुत क्षेत्रों में अभी भी विद्यमान है। आजकल मोती के महीन चूर्ण के स्थान पर सगमरमर के चूर्ण से भी रागोली बनाते हैं।

धूलिचित्र के समान ही "रसचित्र" भी एक दूसरे प्रकार की रागोली है। 'रस' का दो अर्थ हैं — (१) द्रव (तरल) और (२) भाव के अर्थ में रस। किन्तु यहां पर रस-चित्र का अर्थ तरल पदार्थ से बना चित्र है। रस-चित्र चावल को पानी में पीसकर या रंग को पानी में घोलकर बनाते हैं। इसे "अभिलषितार्थचिन्तामणि" में स्पष्ट किया गया है —

"सद्रवै वर्णकैः लेख्यं रसचित्रं विचक्षणैः ।"

धूलि-चित्र रंगीन सूखे चूर्णों को भुरक कर बनाया जाता है। यो निम्न बहुत कम समय तक रहते हैं अतः श्रीकुमार ने इन्हें "क्षणिक" कहा है। नारद ने इसे "भीम" कहा है क्योंकि यह विधेय रूप में भूमि पर बनाते जाते हैं। 'शिल्प-रत्न' (३६।१४४-१४५) में श्रीकुमार लिखते हैं —

"एताव्यनलवर्णानि चूर्णयित्वा पृथक् पृथक् ।

(ए) तैश्चूर्णैः स्थण्डिले रम्ये क्षणिकानि विलेपयेत् ॥ १४४ ॥

धूलीचित्रमिदं ख्यातं चित्रकारैः पुरातनैः ।"

रस-चित्र के प्रकार का "कोलम्" तमिल लोगों के घरों में भी अंकित किया जाता है। आटे या चावल के चूर्ण का द्रव एक लाल कवि या काबी द्रव अर्थात् पानी में घोली हुई अवीर का प्रयोग इसमें करते हैं, जिसे तमिल में क्रमशः "मवुक्कोलम्" तथा "कविकोल्" कहते हैं। "मवुक्कोल्" से लहरदार या गोमूत्रिका, (Waving line अथवा zigzags) रेखाएँ अधिक खींची जाती हैं। इस प्रकार का रस-चित्र (कोलम्) सुझा-घबलित भित्ति पर नहीं करना चाहिये, शिल्परत्न का यह निर्देश है —

सुधा घवलिते भित्तौ नैव कुर्याद्विदं सुधीः ।

रसचित्रं तथा धूलीचित्रं द्वित्रभित्ति त्रिधा ॥ ३६।१४३ ॥

राघवन् ने "सप्त सस्कृत टेक्स्ट्स ऑन पेंटिंग" (पृ० ८९९) लेख में लिखा है कि धूलिचित्र को तमिलनाडु में भूमि पर आटे से घरों के मामने द्वार के चौखट पर तथा उसके समीप के स्थानों में बनाते हैं। मार्ग-शीर्ष के महीने में रात में तमिल लड़कियाँ प्रतिस्पर्धा में अपने-अपने घरों के आगे बड़ी-से-बड़ी और अति कठिन कोलम् बनाती हैं, तत्पश्चात् इन कोलमों को अनेक प्रकार के लौकी-कॉल्ले आदि के पुष्पों से सजाती हैं। अन्य उत्सवों पर भी घरों, मंदिरों में देवताओं की आगती करने की रकाबी को अनेक प्रकार के रंगीन चूर्णों से सजाते हैं।

बंगाल तथा उत्तर प्रदेश में चावल को पानी में कुछ देर भिगोकर, पीसकर कभी-कभी ध्वेत हो अथवा कभी हल्दी मिलाकर पीला रंग तैयार करके, जिसे उत्तर प्रदेश में "ऐपन" कहते हैं, उससे अल्पना देते हैं। आजकल अस्तामस (White sink या सफेदा) से अल्पना देने की प्रथा चल पड़ी है। सफेदा या सड़िया के अतिरिक्त रंगीन

चूर्णों में गेरू, गमरज, हिरौजी, पिसा हुआ कोयला, बेल की हरी पत्ती को सुखाकर महीन पीसे हुए चूर्ण से तैयार किया हुआ हरा रंग, इस प्रकार पाँचों प्रमुख रंगों — लाल, पीला, हरा, काला और सफेद — से अल्पना देते हैं।

धूलिचित्र अथवा अल्पना यह लोक-कला के रूप में प्राचीन काल में ही परम्परागत चली आ रही है। यही लोककला और परिष्कृत होकर चित्रकला एवं शिल्पकला में बँटाई जाने लगी। विशेष रूप से कुछ त्योहारों, जैसे करवा चौथ, गीतगायत्री, अहोई आदि अवसरों पर विन्दु-विन्दु के समान निधान, पिष्टपद्मागुल — अंगुली तथा हथेली को रंगीन सादे घोल “पिपन” में डुबोकर बनाये गये चित्र (थापा) — प्राचीन काल में आज तक प्रचलित हैं, जिनकी चर्चा न केवल वाणभट्ट ने “ईर्षचरित” तथा “कादम्बरी” में की है वरन् भरहुत में पाये गये प्राचीन शिलालेखों में भी इन्हें वास्तविक रूप में दिखाया गया है। यशोधर्मन के मदमोर शिलालेख (Corpus Inscriptionum Indicarum III. P 146) में उल्लेख है कि शिव के बेल पर पार्वती ने पद्मागुल (थापा) का अंकन किया था, इसमें पिष्टपद्मागुल बनाने की प्राचीनता ज्ञात होती है—

“उक्षाणं तं दधानः क्षितिधरतनयादत्तपञ्चाङ्गुलाङ्कम् ।

द्राघिष्ठः शूलपाणेःक्षपयतु भवतां शत्रुतेजामि केतुः ॥

उसी प्रकार महाकवि भाम के “प्रतिमाताटकम्” (तृ० अ०) में भरत कहते हैं—“इत्तच्चन्दनपञ्चाङ्गुला भित्तय” दीवार पर चंदन से पाँचों अंगुलियों की छापें (थापा) लगाई गई हैं। इन पिष्टपद्मागुलों में हमें एक अन्य साकेतिक चित्र बनाने की प्रथा का भी पता चलता है जिसमें भूमि पर चित्रगुप्त, बालकृष्ण, वरलक्ष्मी के चरण-चिह्न दिखलाये जाने हैं जिनसे देवताओं के आगमन, सत्कार और घटना का संकेत मिलता है। हथेली के चिह्न की तरह पैरों का चिह्न बनाना भी बहुत महत्वपूर्ण समझा जाता था। इस बहुप्रचलित प्रथा का पता बुद्ध, विष्णु, राम, कृष्ण के चरणों की पूजा में लगता है। श्रीगम के चरणों की पूजा का वर्णन कालिदास द्वारा “मेघदूत” (१।१२) में किया गया है — “आपुच्छस्व प्रियसखसमं तुङ्गमालिङ्गय शैलं, वन्द्यैः पुसां रघुपतिपदैरङ्कितं मेखलासु ॥” भूमि पर पदचिह्नों के बनाने की प्रथा के प्रारम्भ का ज्ञान कृष्णा नदी की घाटी में पाये जाने वाले स्तूपों में एवं अमरावती और नागार्जुनकोण में प्रचलित कथा से लगता है, जिसके अनुसार लुम्बिनी वन में पदचिह्नों से चिह्नित रंगमी वस्त्र पर नवजात शिशु बुद्ध को प्राप्त करने का वर्णन है।

अल्पना देना मुद्राणियों का गर्व है, हाथों की दक्षता है और चित्रकारी (free-hand drawing) में स्वच्छंद गति से हाथ चलाने की शक्ति है। वाणभट्ट ने स्त्रियों के इस रोचक कार्य रंगवली का उल्लेख किया है, जो विशेष अवसर पर घरों की, मुख्यतः ड्योढ़ी तथा द्वार के दोनों बगल को सजा रही है। कौलिक आचार जानने वाली स्त्रियाँ विलासवती के मूर्तिकागृह को शुभ लोक-कला से अलंकृत कर रही थीं। वे कौलिक आचार-विज्ञ पति-पुत्रवती मृन्दारियों के मध्य में कोई उस द्वार के दोनों बगल में गोबर के बहुत से चौक बनाकर उनके ऊपर चित्त-कौड़ियाँ चिपका रही थीं, उसमें वे चौक ऊँचे-नीचे हो गये थे। नाना-विध गेरू आदि के मुन्दर रंग द्वारा रेखाओं में रजित कर मनोहर कापस-कुसुम के कणों द्वारा उन चौकों को चित्रित करती थीं, कुमुभरेणु के संयोग में उनको लाल-लाल करती थीं। कोई स्त्री चंदन के जल में धोई गई दीवारों के ऊपरी भाग में, पत्रविध रंग से चित्र अंकित करती थी। — (कादम्बरी, पृ० १४२-१४३)।

“रंगवली का यह अलेखन भूमि पर बिना किसी प्रकार की रेखा का नेतृत्व किये, बिना पोंगल या ब्रश की सहायता लिये, केवल हाथ की अंगुलियों से रंग द्वारा, दक्ष कलाकार बनाने हैं, यद्यपि कुछ अकुशल व्यक्ति बिन्दु

चित्र से आकार बनाकर भी इसे प्रारम्भ करते हैं। जब रांगोली तरल रंगों से देनी रहती है तब रंग के पतले घोल को लेकर, खई अथवा महीन छोटे-कपड़े को उस रंग में डुबोकर, हाथ के अंगूठे में धीमे-धीमे लई को दबाते हुए अनामिका अंगुली से रांगोली देनी चाहिये। रंग कहीं अनावश्यक स्थान पर न टपक पड़े इसका ध्यान रखना चाहिये। रांगोली देते समय बैठने का ढंग भी बहुत महत्वपूर्ण है। सही तरीके से बैठकर रांगोली देने से उसमें सुचारुता आती है। इसी प्रकार जब सूखे रंगों से रांगोली देते हैं तब कुशल चित्रकार संगमरमर के चूर्ण और रामरत्न, गेरू आदि धातुराग को थोड़ा-सा, तर्जनी एवं अंगुष्ठ के मध्य में एक विशेष प्रकार से लेकर, भुरकते हुए सुन्दर रेखांकन करते हैं। दोहरी रेखाओं में विभिन्न रंग भी भरे जाते हैं। कभी-कभी कलाकार अपनी रुचि से कई रंगों के चूर्णों को मिलाकर भी फल, पुष्प, पशु-पक्षी, मानव आदि के अंकन में ऊँचा-नीचा, छाया-प्रकाश आदि दिखलाकर सजीवता-सी लाते हैं। ये सब आलेखन कलाकार के भस्तिष्क की उपज है। सूखे रंग के चूर्ण से रांगोली देने के लिए भूमि पर सामान्यतया मूखी महीन मिट्टी अथवा बालू की पतली नह बिछाकर उस पर रंग भुरकते हैं। तरल रंगों से रांगोली देने के लिए प्रायः भूमि पर गोबर का पतला लेप करके तब अंगुली से अल्पना देते हैं। डब्लू. ई. मर्डिस्टोन गालोमन ने अपनी पुस्तक "दि चार्म ऑफ इंडियन आर्ट" (पृ० ५९, १४२) में भी रांगोली के सबंध में कुछ विवरण दिया है।

रांगोली में नारी-अंगुलियों के कलात्मक चमत्कार दर्शनीय होते हैं। इन विवेचनाओं का गाराण यह है कि गिल्पशास्त्रों तथा संस्कृत साहित्यों में वर्णित चित्र-निर्माण-प्रक्रिया को ठीक-ठीक जानकर उसके अनुसार चित्रांकन करना चाहिए। इन ग्रंथों में वर्णित भस्तिचित्र, फलकचित्र तथा पटचित्र निर्माण करने की विधि का यहाँ विस्तृत विवेचन है। चित्रकला के उपकरणों में वर्तिका, तूलिका, रंग आदि प्रमुख हैं, जिनकी निर्माण-विधि यहाँ वर्णित है। उसका उचित प्रकार से प्रयोग करने से चित्र खिल उठता है। समय के प्रवाह में तथा वैज्ञानिक उत्थान के कारण, इन श्रमसाध्य प्रक्रियाओं में भी परिवर्तन और संशोधन होते रहे। कलाकार सरल और शीघ्र होने वाली विधियों का आविष्कार करते रहे। चित्रों में वर्तना (शेडिंग) विधि की प्राचीन परंपरायें आज भी विद्यमान हैं, जिन्हें अत्याधुनिक चित्रकार भी प्रयोग कर रहे हैं। इसी प्रकार लोककला में रांगोली (धूलिचित्र) बनाने की प्रथा प्राचीनकाल से लेकर आज तक संपूर्ण भारत में जीवन्त है। उसकी प्रक्रिया से भी यहाँ अवगत कराया गया है।

चित्र-निर्माण की तकनीक को जानकर उसे प्रयोग में लाना कठिन साधना है। इसके उचित प्रयोग के अभाव में संपूर्ण चित्र-निर्माण करने का परिश्रम व्यर्थ हो जाता है। जो चित्रकार इस साधना में दक्ष होता है उसके चित्र शत-सहस्र वर्षों तक जीवित (स्थायी) रहते हैं और उसके यश की वृद्धि करके, अमर बनाते हैं।

चित्र के षडंग एवं कृति का मापदण्ड

आत्मा को संसार में आने के लिए स्थूल शरीर का आवरण धारण करना पड़ता है, उसी प्रकार रस को भी अपनी बाह्य अभिव्यक्ति के लिए चित्र, मूर्ति, वास्तु, मगीत और काव्य आदि के स्थूल कलेवर में अवतरित होना पड़ता है, अतः कला इसका वाहक है। उसके लिए रूप-रंग के बाह्य उपादानों की भी आवश्यकता होती है, जिसमें किसी कला के बाह्य-पक्ष का निर्माण होता है। कला के इन दोनों पक्षों अर्थात् (१) आभ्यन्तर पक्ष (रस-पक्ष) और (२) बाह्य-पक्ष (चित्र का कला-पक्ष) का अटूट संबंध है। कला में सौंदर्य की परिभाषा का प्राचीनतम उद्घरण था—“सत्यं, शिवं, सुन्दरम्”। चित्र में सत्यं अर्थात् रूप, प्रमाण, मादृश्य होना चाहिये। विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है—“यत्किञ्चित्लोकसादृश्यं चित्रं तत्सत्यमुच्यते”। शिव अर्थात् चित्र में कल्याणकारी भाव होना चाहिये। सुन्दर अर्थात् सुन्दर, लावण्ययुक्त होना चाहिये। चित्र में लावण्यता वर्णिकाभग के समावेश से बढ़ जाती है। ऐतरेय ब्राह्मण में कहा गया है कि शिल्पी को ७० वर्ष तक कला का अभ्यास करके धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष को प्राप्त करना चाहिये। विष्णुधर्मोत्तरपुराण में भी कहा गया है—“कलानां प्रवरं चित्रं, धर्मकामार्थमोक्षदम्”। कला में बाह्य रूप का सृजन कुछ निश्चित नियमों पर आधारित होता है, जिससे सौंदर्य के मापदण्ड का निर्माण होता है।

भारतीय चित्रकला में सौन्दर्योत्पादक जिन छ. अंगों की प्रधानता है और जिनके अनुशीलन तथा अनुकरण से चित्र के सौन्दर्य की अभिवृद्धि होती है, उसका उल्लेख वात्स्यायन के कामसूत्र के प्रथम अधिकरण, तृतीय अध्याय में यशोधर ने अपनी “जयमंगला” टीका में सूत्र रूप में किया है, यद्यपि ये चित्र के षडंग बहुत प्राचीन काल से लोगों को ज्ञात थे। भाम के नाटक “दूतवाक्यम्” में दुर्योधन चित्रपट को देखकर कहता है —

अहो दर्शनोद्योऽयं चित्रपट । अहो अस्य वर्णद्वयता ।

अहो भावोपपन्नता । अहो युक्तलेखता । सुव्यक्तमालिखितोऽयं चित्रपट ।

इसमें वर्णद्वयता में वर्णिकाभग को, भावोपपन्नता में भाव को, युक्तलेखता में प्रमाण को, सुव्यक्तमालिखित में मादृश्य एवं रूपभेद को और दर्शनीय से लावण्य की प्रशंसा की है। लावण्य तो सदैव दर्शनीय होता है। इस प्रकार दुर्योधन के इन वचनों से स्पष्ट रूप से सिद्ध होता है कि भास के समय में भी चित्रकला के ये षडंग लोगों को सुविदित थे।

वाल्मीकि रामायण में भी बालकाण्ड के प्रारम्भ में नारद श्रीराम के सौंदर्य का वर्णन करते हुए उनको ‘समसमांग’ कहते हैं। “समसमांग” के द्वारा उनके शरीर के उचित प्रमाण को प्रतिबिम्बित किया गया है जिसमें कम्बुग्रीव, करपल्लव, चरणकमल, मुखचन्द्र मिहकटि आदि मादृश्य के अगणित उदाहरण विद्यमान हैं। कवि ने सीता में असीम लावण्य और श्रीराम एवं लव-कुश में द्वितीय रूप-माधुरी को दिखलाया है। रूपभेद भी उसमें यत्र-तत्र सर्वत्र दृश्यमान है — इसमें राजा, प्रजा, दास-दासिया, मुनि, राक्षस-राक्षसिनिया, देव, गन्धर्वादि के रूपपरक वर्णन रूपभेद को उद्घोषित करते हैं। भाव-धारा तो उसमें आद्यन्त प्रवाहित होती रहती है।

कौटिल्य के 'अर्थशास्त्र' में वर्णित "लक्षणम् अंग-विद्याम्" — मकेत करता है कि अंग सबधी सामुद्रिक लक्षणों की शिक्षा भी बालको को दी जाती थी। विष्णुधर्मोत्तर में भी रूपभेद, प्रमाण, सादृश्य आदि चित्र के पङ्गों पर विस्तार से विवेचन किया गया है। कामसूत्र में ६४ कलाओं के ज्ञान में "आलेख्य" (चित्रकला) के ज्ञान को आवश्यक कहा है। प्राचीन काल में प्रचलित चित्रकला के (१) रूपभेद, (२) प्रमाण, (३) भाव, (४) लावण्य, (५) सादृश्य और (६) वर्णिकाभंग इन छ अंगों को 'चित्रकला' के पङ्गों नाम में जाना जाता है, जिनको यशोधर ने बाल्यायन विरचित कामसूत्र पर लिखी अपनी "त्रयमंगला" टीका में सूत्र-रूप में आवद्ध किया है—

रूपभेदाः प्रमाणानि भाव लावण्ययोजनम् ।

सादृश्यं वर्णिकाभंग इति चित्र षडंगकम् ॥१।३॥

भारतीय ग्रंथों के सर्वेक्षण से विदित होता है कि प्राचीन युग से आज तक की समस्त भारतीय चित्रकला उन पङ्गों को ही अपना आधार बनाकर चली है। "पञ्चदशी" के चित्रदीप प्रकरण में शास्त्रकार ने चित्ररट की चारों अवस्थाओं — घात, घटित, लाञ्छित और रजित से ब्रह्म का स्वरूप और ब्रह्माण्ड का रहस्य निर्णय किया है। चित्रकला भारत में केवल मनोरंजन का ही साधन नहीं थी, बरन् हमारे ज्ञान और कर्म के भाग्य उत्तक गहरा सबध था।

प्राचीनकाल से प्रचलित चित्र के इस पङ्गों को सुप्रसिद्ध महान् कलाकार अमनीन्द्रनाथ टैगोर ने नवीन दृष्टिकोण से परखा है, जो नीचे प्रस्तुत है

- (१) रूपभेद — Knowledge of appearances.
- (२) प्रमाणानि — Correct perception measure and structure of forms.
- (३) भाव — The action of feelings on forms.
- (४) लावण्ययोजनम् — Infusion of grace, artistic representation.
- (५) सादृश्यम् — Similitudes
- (६) वर्णिकाभंग — Artistic manner of using the brush and colours.

प्रश्न यह है कि यशोधर के इस श्लोक में "रूपभेद" सबसे पहले आया है और "वर्णिकाभंग" सबसे अंत में, अतः दोनों में कौन प्रधान है? रूपभेद से क्रमशः उत्तरोत्तर बढ़ते हुए अंत में वर्णिकाभंग होने पर चित्र पराकाष्ठा प्राप्त होता है। अतएव इस दृष्टिकोण से वर्णिकाभंग को कुछ विद्वानों ने सर्वप्रमुख माना है। कुछ विद्वान् सबसे अंत में कहे हुए तर्क को निरुद्ध या गौण तथा सर्वप्रथम (रूपभेद) को सर्वोत्कृष्ट, सर्वप्रधान मानते हैं। वस्तुतः ये सभी अन्योन्याश्रित हैं। रूपभेद प्रमाण की अपेक्षा करता है, प्रमाण भाव की, इस प्रकार ये छहों अंग एक दूसरे की अपेक्षा करते हैं और एक दूसरे के पूरक हैं। चित्र-रचना में किसी एक अंग की भी उपेक्षा होने पर चित्र त्रुटिपूर्ण होगा।

अमनीन्द्रनाथ रूपभेद को प्रधान मानते हुए उसकी उपमा जप-माला के सुमेरु से देते हैं — 'प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य, वर्णिकाभंग — ये पाचो गवाह है और रूपभेद नामक सुमेरु में षडंग की जो सुमिरती चित्र-साधना के लिए शास्त्रकार ने तैयार कर दी है, उस माला में किम मन्त्र के जपने का उपदेश दिया गया है, यही ध्यान देने की चीज

१—विष्णुधर्मोत्तरपुराण में भी रूपभेद (विभिन्न प्रकार के रूप), प्रमाण, भाव, वर्णिकाभंग (रंग-योजना) को बहुत विस्तार से बतलाया गया है कि किस प्रकार चित्र में इसका प्रयोग करना चाहिये, किन्तु लावण्ययोजना एवं सादृश्य को संक्षेप में कहता है। विष्णुधर्मोत्तर (४२।४८) में चित्रसूत्रकार ने चित्र में सादृश्य दिखाना ही चित्र की सबसे बड़ी विशेषता माना है — "चित्रे सादृश्यकरणं प्रधानं परिकीर्तितम् ॥"

है। माला फेरते समय माधक की उगली मुमेरु से शुरू करके एक-एक गवाहो (मनकों) को छूती हुई फिर मुमेरु पर पहुँचकर विश्राम करती है। मुमेरु से ही जप की गति शुरू होती है और मुमेरु पर ही पहुँचकर जप को मुक्ति या स्थिति मिलती है। अब दिखाई पड़ता है कि चित्र की गति की मुक्ति मुमेरु में ही होती है। हमारे शास्त्रकारों के मतानुसार यही मुमेरु रूपभेद है जो चीन के शास्त्रकारों के अनुसार "Rhythmic Vitality" या जीवनछन्द है।

"रूपभेद" और "जीवनछन्द" ये दोनों चित्र के मूलमव हैं। रूप और प्राण यही दोनों चित्र के इति और अंत हैं। प्राण अभिव्यक्ति पाने के लिए रूप की कामना करता है और रूप जीवित रहने के लिए प्राण की प्रतीक्षा करता है। केवल रूप से ही चित्र नहीं बनता केवल प्राण से भी चित्र नहीं होता। इसीलिए पङ्गकार यशोधर ने रूपभेद कहा है। अब इस भेद शब्द को समझना होगा।

"रूपभेद" का अर्थ यदि हम सभी सृजित वस्तुओं की विभिन्नता लगाते हैं तो यह पङ्ग निर्जीव, निष्क्रिय एव जड़ साधना का आधार बन जायेगा। चित्र तो निष्क्रिय, निर्जीव नहीं है, क्योंकि चित्रित विम्ब की, चित्रकार और चित्र-दर्शक के जीवन में आत्मीयता है, रागात्मक सन्ध है। इसके अतिरिक्त चित्र की अपनी एक अलग मना भी है। रूप-भेद का एक दमग भी अर्थ हो सकता है। "भेद" के दो अर्थ हैं (१) विभिन्नता (Individuality, differentiation) प्रकट करने के लिए भेद शब्द का साधारणतः व्यवहार होता है, (२) वस्तु का 'मर्म' या 'रहस्य' भी भेद का अर्थ है। अतः रूपभेद के भी दो अर्थ हुए - (१) इस रूप से उस रूप में भेदाभेद भी हो सकता है और (२) रूप का मर्म भेद या रहस्योद्घाटन भी।

चित्र के ये छ. अंग अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। पङ्ग के एक अंग से दूसरे अंग में योग है जिनको यथास्थान मजाकर ही चित्र की एक मजीब मंत्रमूर्ति खड़ी की जा सकती है। जैसा मनुस्मृति (९, २९६-७) में कहा गया है कि - समाग (सात प्रकृतियों वाला) राज्य मन्यामियों के त्रिदण्ड के समान बंधा हुआ है। जिस प्रकार तीन डंडे को एक में मिलाकर बाध देने से वह त्रिकोण में खड़ा हो जाता है, यह अंग त्रिदंडवत् है, उसी प्रकार राज्य भी समाग प्रकृतियों में बंध कर चलता है। इन प्रकृतियों के परस्पर गुण की अपनी-अपनी विलक्षणता है, अतः एक प्रकृति, दूसरी में किसी प्रकार बढ-चढ कर नहीं है। अपने-अपने कार्य में वह अंग या प्रकृति बढकर होती है। प्रत्येक अंग (प्रकृति) का एक निश्चित कार्य होता है। उसी प्रकार संपूर्ण पङ्ग के अंदर छन्द की धारा बहाकर रूपभेद को, प्रमाण भाव को, लावण्य-सादृश्य की वर्णिकाभंग से, और सभी अंगों में सभी का एक अकाट्य तथा अविरोध संबंध स्थापित कर पङ्ग को एक ऐसी परिमिति, गति एव मंजी दी जाती है कि पङ्ग एक छन्द में अनुप्राणित होकर मजीब रूप में हमारे सामने प्रगट हुए बिना नहीं रह सकता।

जिस प्रकार चेतन-अचेतन एव उत्पत्ति-निवृत्ति के छन्द में संसार बंधा हुआ है। उसी तरह सजीव और निर्जीव रूप के लय में यह पङ्ग समाहित है। वस्तु रूप चेतना के स्पर्श से कब कहां मजीब है, चेतना के अभाव से कहा

१-राज्य की समाग प्रकृतिया - (१) स्वामिन् या राजा, (२) अमात्य या अधिकारी वर्ग, (३) जनपद या राष्ट्र, (४) दुर्ग, (५) कोश, (६) दण्ड या बल, सेना और (७) मित्र। शास्त्रीय शब्दावली में ये राज्य की सात प्रकृतिया कहलाती हैं। सातों अंगों को प्रकृति कहा गया है।

२-इसी प्रकार शकराचार्य ने कामन्दक-नीतिसार पर अपनी टीका में कहा है कि "राज्य एक रथ के समान है, जिसके कई भाग हैं जो एक दूसरे के सहायक हैं। जैसे भिन्न-भिन्न परस्पर सहायक भागों को जोड़कर रथ चलाया जाता है, वैसे ही राज्य भी एक संगठन है।"

वह प्रियमाण है, यही पङ्ग का मूलमंत्र है। पङ्ग के प्राग्भ में जो 'भिर' और अन्त में जो 'भग' शब्द है, उसी में चित्र और चित्रकार के प्राण का रहस्य छिपा होता है। पङ्ग के इस भेद और भंग के उतार-चढ़ाव के स्वच्छन्द प्रयोग में ही चित्रकार की निपुणता परिलक्षित होती है। इसके अतिरिक्त पङ्गकार ने 'योजनम्' शब्द को पङ्ग के ठीक मध्य में रखा है। अबनी बाबू इसका रूपक रथ में बंधे घोड़ों से बांधते हुए, उसे इस पङ्ग साधना का लक्ष्य बताते हैं। नारथी की भाँति झिन्पी भी वर्णिका या वर्णवर्तिका या तूलिका की खीच-तान के द्वारा अपनी इच्छा-शक्ति या कामना को प्रवाहित करके दिग्द्वारावर के साथ अपने रचे चित्र और अपने को भी एक आकृति में बाधना चलता है। चित्र के माथ दर्शक, चित्रकार और चित्र में जिन्हें चित्रित किया जाता है, उनके परस्पर के प्राणों का परिचय कराना ही पङ्ग-साधना का चरम लक्ष्य है।

रूपभेद और प्रमाण — ये दोनों परम्परागत हैं। पङ्ग के शेष चारों अंग — भाव, लावण्य, सादृश्य और वर्णिकाभग चित्रकार के अपने चित्रपक्ष होते हैं। रूपभेद और प्रमाण के नियम जो प्राचीन शास्त्रों में लिखे गये हैं उन्हीं रूपों और प्रमाणों को लेकर चित्रकार अपने कृतित्व के अनुसार व्याख्यात करके अपने चित्र में बनाता है। किन्तु भाव, लावण्य, सादृश्य और वर्णिकाभग को चित्रकार अपनी इच्छाानुसार किसी भी प्रकार चित्र में प्रगट करता है। उसके लिए उसे कोई विशेष बंधन नहीं होता, यही उसका "चित्रपक्ष" कहलाता है। इस पङ्ग के तीन अंग — भाव, लावण्य-योजनता और सादृश्य काव्य में भी प्रभुत्व महत्व रखते हैं। प्रमाण के संबंध में यह ध्यातव्य है कि चित्रकला ही नहीं अपितु समस्त दृश्य-कलाओं में प्रमाण या अनुपात की संगति अवश्य विद्यमान रहती है। दृश्य-कलाओं में संगति उत्पन्न करने वाले अनुपात को हम "वास्तु-अनुपात" कह सकते हैं। यह संगति चित्रकला में विभिन्न आकृतियों या रंग-रेखाओं के अनुपात से निर्गत होती है।

"पङ्गङ्ग"

१- रूपभेद :—रूपभेद में दो भिन्न-भिन्न शब्द हैं - (१) रूप और (२) भेद। जो आकृतियों और उनकी विशेषताओं का विभेद करने हैं। इनमें मानव-आकृति के लक्षण तथा अभिजात भी सम्मिलित हैं। लक्षण से तात्पर्य हिन्दू सामुद्रिक की उन विशेषताओं से है जिनके होने से मनुष्य राजा, महापुरुष, योगी या योद्धा इत्यादि होता है।

विष्णुधर्मोत्तर, निलकमजरी और नैषधचरित में उत्तम पुरुष-स्त्री के लक्षण विशेष रूप से दिये गये हैं जिनसे रूपभेद और अभिजात्य का स्पष्ट रूप से पता लगता है। इनमें उत्तम पुरुष को विशाल हृत्कपाट, नील कमलसदृश नेत्र आदि में तथा उत्तम स्त्री को वेलसदृश वक्ष से डमरुकार कटि तथा नितम्ब और हस्तिशृङ्गाकार भुजाओं से दर्शाया गया है। विष्णुधर्मोत्तर से दास-दासिणों आदि के भी रूप का वर्णन है। अजन्ता के विभिन्न चित्रों में मनुष्यों के रूपभेद और अभिजात्य जैसे — भिक्षुक, ब्राह्मण, घोर, सैनिक, राजपरिवार, विद्वामनीय कचुक, आदि के रूप सामुद्रिक और अंगकद की कल्पना बड़ी मार्मिकता से की है।

रूप — प्रकारों के सबंध में संस्कृत साहित्य में अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं। महाभारत के शांतिपर्व, मोक्षधर्म (अश्वप १८४) में कहा गया है — ज्योति पश्यन्ति रूपाणि रूपं च बहुधा स्मृतम्। इसमें रूप १६ प्रकार के कहे गये हैं, जैसे — मुरूप, कुरूप, विरूप, चाक्षुष रूप, मानस रूप आदि। उनका विस्तार अनन्त है। इस रूप की अभीमता एक-एक पदार्थ में विच्छिन्न है। जब हम रूपभेद को समझने चलते हैं तो एक रूप से दूसरे रूप की तुलना करके दोनों का पार्श्वक देखते हैं — ह्रस्व को दीर्घ से चतुष्कोण को विभिन्न कोणों में या निष्कोण में मंडित को

कोमल से और एक वर्ण को दूसरे वर्ण से। रूप की इस अनन्त वास्तविक सत्ता को ज्ञान चक्षु से जाना जा सकता है। इसी को पचदशी, द्वैत विवेक में कहा गया है — “ननु जानानि भिद्यन्ताभाकारस्तु न भिद्यते।” अर्थात् भिन्न-भिन्न रूपों की सत्ता को प्रकट कर वह ज्ञान वा बुद्धि ही रूप का यथार्थ भेद वतलाती है। इसे अबनीन्द्र नाथ टैगोर ने एक उदाहरण द्वारा अतीव सुन्दर रूप में स्पष्ट किया है कि रमणी में भगिनीत्व, पत्नीत्व, मातृत्व, दासीत्व आदि को समझने के लिए बहिरंगीण आकार की भिन्नता (शिशु, साइ आदि) देकर उसके वास्तविक रूप को नहीं समझाया जा सकता है क्योंकि नारीत्व जाति धर्म इन सभी में विद्यमान है। इनकी वास्तविक भिन्नता को ज्ञानचक्षु से जाना जा सकता है। यही रूप के अन्दर ज्ञान को प्रेषित करना ही रूप का मर्म देना, जीवन देना अथवा रूप का स्वरूप या स्वरूप दिखाना है। इसका विपरीत है रूप को अरूप करना। सारांश यह है कि पहले-पहल रूप से चक्षुओं का परिचय होता है, धीरे-धीरे उसमें आत्मा का परिचय होता है - यही रूपभेद का प्रारम्भिक और अंतिम लक्ष्य है।

रूप का साम्राज्य संपूर्ण सृष्टि में व्याप्त है। ब्रह्मा जैसे विश्व में रूप - जगत् की सृष्टि करता है उसी प्रकार चित्रकार भी चित्र में करता है। जिसे व्यष्टि और समष्टि रूप से देखा जा सकता है। जैसे —

धनुष जितना टेढ़ा होता है वह देखने में उनना ही सुन्दर होता है और चलने में भी उतना ही अच्छा होता है। तीर सीधा है और धनुष टेढ़ा। एक सीधा और एक टेढ़ा, रूप का यह दोनों ही भेदाभेद एक में आ गया। ऐसा ही भेदाभेद मंगीत, कविता में भी है, सृष्टि में, शब्दों में। सीधा-सीधा मिलकर एक रूप होता है और टेढ़ा-टेढ़ा मिलकर अन्य रूप। यह व्यष्टि रूप का उदाहरण है।

वर्षाकाल में इन्द्रधनुष को हम प्रायः देखते हैं। यह इन्द्रधनुष सूर्य के रंगीन प्रकाश का एकमात्र बाँकपन है, किन्तु उसके साथ तीर नहीं लगा हुआ है। केवल सूर्य का आलोक, अंधकार, रौद्र भेद है, उनके भेदाभेद से इन्द्रधनुष का सुन्दर रूप सम-वर्ण-प्रधान और जाका होकर प्रस्फुटित हो उठता है। यह समष्टि रूप का उदाहरण है।

चित्रकला का मेरुदण्ड या आधार रूप है। रूप मूर्त या अमूर्त दोनों ही हो सकता है। चित्रकला में मूर्त रूप का प्रादुर्भाव होता है (यद्यपि आधुनिक चित्रकार चित्र में अमूर्त रूप भी बनाने लगे हैं)। सभी दृश्य कलाओं का उद्देश्य रूप की योजना करना है।

संस्कृत साहित्य में रूप शब्द के अभिधा-मूलक और व्यञ्जना-मूलक अनेक अर्थ हैं। लावण्य रूप पर आधारित प्रवृत्तियों का द्योतक या प्रकट रूप है। लावण्य-योजना को जब हम थोड़ा बदल कर लेते हैं तो यह “रूप” लावण्य का पर्यायवाची भी होता है। परन्तु रूप, लावण्य का मौलिक एवं वास्तविक आधार है। रूप (आकार) को जब उससे भी अधिक मौलिक अवस्था में लेते हैं तब वह अंग्रेजी के “Shape” के निकट जाता है। लावण्य इससे अधिक उच्च है। अंग्रेजी कोश मौनियर विनियम में रूप का अर्थ है — Form, Resemblance, Appearance, Shape आदि।

संस्कृत साहित्य में भिन्न-भिन्न प्रकार से रूप का अर्थ किया गया है, जैसे — “विरूपं रूपवन्तं वा पुमानित्येव भुञ्जते।” अतः सुरूप और कुरूप ये दो रूप हुए। ऋग्वेद (१।११।०।९) में कहा है — “रूपैरपिशद्भुवनानि विश्वो” — रूपैः अर्थात् देवतियंङ्मनुष्याद्याकारैः। अविशत् अर्थात् — रूपवत्यावकरोत्।

ऋग्वेद में रूपों के निर्माण का प्रायः उल्लेख आता है। देवों के वर्धकी या बढ़ई को “त्वष्टा” कहा गया है जो विश्वकर्मा की भाँति एक देवता की ही मज्ञा है। रूपपिशन या तक्षणकर्म द्वारा विविध वस्तुओं का निर्माण

करता त्वष्टा का काम था (त्वष्टा स्वर्ण पिशुन) : वस्तुओं के भौतिक रूप का अधिक महत्व माना जाता था। इन्द्र के संबंध में भी कहा गया है कि वह अपनी माया या शक्ति में अनेक रूपों की रचना है।

‘इन्द्रो मायाभिः पुरुरूप ईयते, । अग्निः ॥ १॥ रूपं रूपं प्रतिरूपो बभूव ॥’

रूपं रूपं प्रतिरूपो बभूव अर्थात् वह (इन्द्र) रूप-रूप में प्रान्तर्गत हो गया। उद्भूत माया में अनेक रूप वाला प्रतीत होता है। यह बृहदारण्यकोपनिषद् (चतुर्थ ब्राह्मण अध्याय ११) में आत्मा के विविध रूप वर्णन प्रसंग में कहा गया है। कठोपनिषद् (२।२।१०, १२) में भी ब्रह्म के माना रूपों के अर्थ में यही उक्ति आयी है।

अग्निर्गर्भको भुवन प्रविष्टो रूपं रूपं प्रतिरूपो बभूव ।

एकस्मिन् सर्वभूतान्तरात्मा रूपं रूपं प्रतिरूपो बभूव ॥ १॥

बामुदेवशरण अग्रवाल ने इस उक्ति को manifestation के रूप में (अर्थात् उस विषय में व्याप्त रूप के एक रूप हम भी हैं) माना है। रूप के अनेक भेद हैं, पुराणों में वैष्णव कर्गों रूप कहे गये हैं। सांख्य दर्शन में प्रकृति-पुरुष-ये माया के दो स्वरूप कहे गये हैं। यही माया का रूप समग्र में विविध रूप में दर्शितोत्तर होता है। जैमिनि द्वारा विश्वरूप प्रदर्शन का गद्य चित्र भारत कला भान में (चित्र - १)।

न्याय दर्शन में कहा गया है चक्षुर्मन्त्राह्वयज्जातिमान् गुणो रूपम् । अर्थात् यक्ष माय में जिस गुण का ग्रहण होता है उसे रूप कहते हैं। चित्रकार उसी नियम को मानता है। न्याय दर्शन में रूप को तेज का एक गुण माना गया है। रूप को ग्रहण करने वाला चक्षु, रूप का आश्रय है। वह तेजस इसलिये है कि रूपाक्षिपञ्चक में से प्रदीप की तरह रूप का ही ग्रहण करता है। रूप पञ्चतत्त्व का एक गुण भी है। पृथिवीजलतेजो-वायु-तन्मासि भूतानि तथा चोक्तम् — “रूपं गन्धो रस स्पर्शः” ।

कठोपनिषद् में ऐसा दृष्टिकोण है कि — रूप, रस, गन्ध, स्पर्श और मैथुन का अनुभव ज्ञानशक्ति द्वारा ही होता है। ये सभी पदार्थ प्रतिक्षण बदलने वाले होने में विनाशशील हैं।

येन रूपं रसं गन्धं शब्दान्स्पर्शाश्च मैथुनान् ।

एतेनैव विजानाति किमत्र परिशिष्यते एतद्वैतत् । - कठो० २।१।३।

भारतीय मौख्य - शास्त्र के अनुसार कला और काव्य के चार तत्व या रूप माने गये हैं — (१) रस, (२) अर्थ, (३) छन्द और (४) शब्द (काव्य के लिए) या रूप (कला के लिए)। कला में रूप को द्वारा भाव को भौतिक धरातल पर लाते हैं। गल्प-चित्र-वास्तु की व्यक्त करने के माध्यम अलग-अलग हैं, किन्तु वे सब भावों के मूर्त रूप हैं। उनकी भाषा प्रत्यक्ष होती है और वे इन्द्रियों के माध्यम से मन पर प्रभाव डालते हैं। कालिदास ने “शब्द या रूप” को जगन्माता कहा है — “वागर्थविच सम्पृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये । अद्यतः पितरो बन्धे पार्वती परमेश्वरौ ।”

इसमें उन्होंने “वाक्” को मूर्त रूप और “अर्थ” को अमूर्त रूप माना है। शतपथ ब्राह्मण में भी यही कहा गया है। यहाँ पर रूप का (Sublimation) है अर्थात् रूप को बहुत ऊँचे धरातल पर रखा गया है। कुमारस्वामी रूप के अनेक अर्थ बतलाते हैं —

रूप . — Shape, natural shape, semblance colour, loveliness; image, effigy, likeness;

symbol, ideal form. means of conventional discrimination (see nāma-rūpa). (Cf. vi-rūpa, having two forms, various, altered, deformed, ugly, and a-rūpa, not formed, transcendental)^१

“नाम-रूप” की व्याख्या करते हुए कुमारस्वामी कहते हैं - शतपथ ब्राह्मण (११।२।३) में कहा गया है कि नाम और रूप ये दोनों ब्रह्म के विवर्त (प्रकाशन या प्रत्यक्षीकरण) हैं। इन दोनों को अलग नहीं किया जा सकता है। नाम चाहे जो कुछ भी हो किन्तु रूप तो सत्य ही है, उसका प्रत्यक्ष होता है। आकार (रूप) देवीवाणी का सार है और आत्मा की केवल घृतले के रूप में जाना जाता है। कुमारस्वामी कहते हैं कि अंग्रेजी की भांति ही संस्कृत में भी एक ही शब्द अनेक अर्थों में प्रयुक्त होता है। जैसे रूप शब्द ही तीन प्रकार के अर्थों में प्रयुक्त होता है - हूबहू, आदर्श और भावात्मक या अनुभवगम्य। रूप का सबंध जब नाम के साथ होता है तब उसका पहलू देखा जाता है, आकार कम। मनुष्य में सबंध नाम-रूप आत्मा और शरीर ही है।

कठोपनिषद् (२।२।९) में कहा गया है कि आत्मा एक होता हुआ भी अनेक रूपों में वर्तमान है, वही कर्मफलों को भोगता है। इन रूपों का प्रत्यक्ष कैसे होता है? इसके लिए पञ्चदशों, द्वैतविवेक प्रकरण में विश्वारूप्य मुनि कहते हैं

व्यञ्जको वा यथालोको व्यंग्यस्याकारतामयात् ।

मवार्थव्यञ्जकत्वाद्धीरर्थाकारा

प्रवृश्यते ॥ २९ ॥

जैसे व्यञ्जक (प्रकाशक) सूर्य आदि का प्रकाश, प्रकाश्य घट आदि के आकार वाला हो जाता है, वैसे ही सब पदार्थों की प्रकाशिका होने से बुद्धि भी पदार्थ के आकार की दीखने लगती है। जैसा आकार (रूप) पदार्थ का होता है, वैसा ही आकार उस पदार्थ को देखने वाली बुद्धि का भी हो जाता है।

मभी वस्तुओं को प्रकाशित करने वाला आलोक जब जिस वस्तु को आलोकित करता है तभी उस वस्तु को आकार प्राप्त होता है, बिना आलोक के स्वरूप प्रकट नहीं होता। उसी प्रकार मभी वस्तुओं का यथार्थ प्रकाशक अन्तःकरण जब जिस वस्तु के ऊपर पड़ता है, तभी उस वस्तु को आकार (रूप) प्राप्त होता है। केवल आँखों की दीप्ति से रूप को देखा नहीं जा सकता, नेत्रेन्द्रिय का मन संयोग होने से ही किसी वस्तु का प्रत्यक्ष होता है। इसीलिए शुक्राचार्य ने “शुक्रनीति” में प्रतिमा का लक्षण लिखने के प्रारम्भ में ही कहा है - “नान्येन मार्गेण प्रत्यक्षेणापि वा खलु”^{१२} प्रतिमा बनाने वाला मनुष्य प्रतिमा बनाने समय जैसा ध्यान में लीन हो जाता है वैसा निश्चय ही अन्य मार्ग से या प्रत्यक्ष देखना के दर्शन से भी ध्यान में लीन नहीं हो सकता। ध्यान-योग की सिद्धि के लिए प्रतिमास्वी माधन आवश्यक है। इसी प्रकार निश्चय चित्र बनाते समय, प्रकृति के जिन उपकरणों को सदैव देखता रहता है उन पर जब उसके अन्तःकरण का प्रकाश पड़ता है तभी वह उस वस्तु को चित्र में अंकित करने में समर्थ होता है।

१ - आनन्द के० कुमारस्वामी, दि ड्रामफार्मेशन आफ नेचर इन आर्ट, न्यूयार्क, मन् १९३५, पृ० २२५।

२ - शुक्राचार्यविरचित, शुक्रनीति, चतुर्थाध्याये लोकश्रमैरुपनिर्माण प्रकरणम्।

ध्यानयोगस्य समिद्धये प्रतिमालक्षण स्मृतम्।

प्रतिमाकारको मर्त्यो यथा ध्यानरतो भवेत् ॥ ७४ ॥

तथा नान्येन मार्गेण प्रत्यक्षेणापि वा खलु ॥ ७४ ॥

कला की दृष्टि से रूप कैसा होना चाहिये, इसमें भी अनेक मत-मतांतर हो सकने हैं, किन्तु मेरे विचार से रूप ऐसा होना चाहिये जो सत्य भी हो और प्रिय अर्थात् सुन्दर भी हो। मनुस्मृति में कहा गया है --

सत्यं ब्रूयात् प्रियं ब्रूयात् न ब्रूयात् सत्यमप्रियम् ॥

प्रियं च नानृतं ब्रूयादेष धर्मः सनातनः ॥

जैसे वाणी के लिए कहा गया है कि प्रिय सत्य बोलना चाहिये, अप्रिय सत्य नहीं। उसी प्रकार सत्य और सुन्दर रूप ही बनाना चाहिये। ऐसा सत्य रूप चित्र में अंकित नहीं करना चाहिये, जिसे देखकर दर्शक को दुःख हो, क्रोध या बुरे विचार आये, असुन्दर रूप नहीं बनाना चाहिये। सत्य, शिव, सुन्दर रूप बनाना चाहिए।

रूप कहने में ही अनेक प्रश्न मन में उठने लगते हैं, जैसे रूप है तो अरूप क्या है? रूप का सादृश्य से क्या संबन्ध है? रूप और लावण्य में क्या भेद है? सादृश्य, रूप और प्रमाण क्यों होना चाहिये? अरूप, विरूप, कुरूप क्या है? सुरुप, जीवित रूप, निर्जित रूप, चाक्षुष रूप, मानस रूप आदि -- ये सब क्या हैं?

रूप यह असूत विचार (Abstract idea) है, असूत, अरूप, निराकार ब्रह्म का विचार है। रूप-अरूप के संबन्ध में रवीन्द्रनाथ टैगोर ने गीतांजलि में अत्यन्त सुन्दर पंक्ति कही है :-

“रूप सागरे डूब विघेछि, अरूप रतन आशा करे ।”

अर्थात् हम रूप के अन्दर अरूप को देखना चाहते हैं। हम रूप को नहीं छोड़ना चाहते। रूप-सागर में डूब जाना चाहते हैं।

“रूप आपोतारे चाहे छन्दे

छन्द सेचाय रूपते राखिये ।

सीमा होते जाये असीमेर माझे हारा,

असीम सेचाय सीमा रे राखीते छोरे ॥” — गीतांजलि ।

रूप अपने को छंदोबद्ध रूप में देखना चाहता है और छंद चाहता है कि वह रूप में प्रतिष्ठित रहे। सीमा असीम के अन्तर्द्विलीन होना चाहती है एवं असीम सीमा को आवृद्ध किये रहना चाहता है।

असीम संसार में यही रूप छंद में और छंद रूप में दृष्टिगोचर होता है। चित्रकार विश्व में किसी सुंदर रूप को देखता है, उसे देखकर उसके हृदय में एक छंद या झंकार उठती है और उसका मन उसे रेखा और रंग में आवृद्ध कर लेना चाहता है। यही निराकार ब्रह्म का साकार रूप चित्रकार रेखा में दिग्दर्शित करता है और कवि शब्दों में।

जन्म से ही हम लोग रूप के बंधन में बंधे हुए हैं। इस बंधन से मुक्त होना ही रूपकार (चित्रकार या मूर्तिकार) की मुक्ति-साधना है। संसार में सभी चीजें सुन्दर (रूपवान्) नहीं हैं। जो भी वस्तु विश्व में है उसमें से सुन्दर वस्तु को निकालना ही रूपदक्ष (चित्रकार) का काम है। यही उसकी रूपमुक्ति है, असूत माधना, साकार-निराकार ब्रह्म प्राप्ति की साधना है। जिस प्रकार संगीत में सात ही स्वर हैं, किन्तु कुशल संगीतज्ञ के कंठ में जाकर यह असंख्य राग-रागिनी उत्पन्न करता है, उसी प्रकार अनंत रूपों को इसके स्पर्श से मुक्ति-देना, सौंदर्य को निकालना चित्रकार के आनंद और कुशलता का विषय है और यही उसकी चरम सार्थकता है।

उपर्युक्त विवेचनो से रूप का अर्थ यह निकला कि —

- (१) रूप = प्रकृति (Nature); रूप-साधना = प्रकृति चित्रण (Study of Nature) ।
- (२) विरूप = बदशाकल, विकृत आकृति वाला । किन्तु विरूपता अर्थात् बहुरूपता, और विरूपाक्ष शिव भी कहलाते हैं ।
- (३) अरूप = नास्ति रूपम् इति अरूपम्, अर्थात् वेरूप्य । यह समस्त विश्व रूप 'किभूत' विलक्षण रूप है ।
- (४) किभूत रूप (Grotæque) = वेमेल, हास्यजनक, पचरंगी, अतृप्त (Fantastic, Wildly-formed) । जैसे .- आधा मनुष्य और आधा वृक्ष, नरमिह रूप, अर्धनारीश्वर रूप, किन्नर रूप (जिसमे पक्षी या अश्व का अर्धांगयुक्त मानव शरीर होता है ।)

रूप का और भी अर्थ है --

- (१) रूप-लावण्य युक्त आकार, सुन्दर या आकर्षक रूप ।
- (२) "त्वष्टा रूपाणि पिशति" में रूप-आकार या आकृति अर्थात् Figurative Art, जो Abstract Art नहीं है । यह लावण्ययुक्त सुन्दर रूप भी हो सकता है ।
- (३) "निरपेक्ष रूप" भी होता है अर्थात् प्रमाधनरहित वास्तविक रूप जैसे - निराभरणा, निरावरणा सुन्दरी ।

स्थूल रूप में "रूप" को दो भागों में विभक्त किया जा सकता है - (१) मूर्त रूप (Figurative, Representational), (२) अमूर्त रूप (Abstract) ।

समरागणभूषणधार में वर्णन है .-

गणरक्षः किन्नराणां कुञ्जवासनयोषिताम् ।

विकल्पाकृतिमाताति रूपसंस्थानमेव च ॥

यहाँ पर 'रूपसंस्थान' का अर्थ है रूप का आकार जहाँ आकर स्थित रहे अथवा जहाँ रूप आकार को ग्रहण करता है । उज्ज्वलनीलमणि में रूपगोस्वामी कहते हैं --

अङ्गान्यभूषितान्येव केनचिद्भूषणादिना ।

येन भूषितवद्भाति तद्रूपमिति कथ्यते ॥२३॥

बिना अलंकारों (आभूषणों) के अंगों की जो शोभा होती है, उसे रूप कहते हैं । इसी भाव को बिहारी ने भी -- "भूषणभारि सवारिहै .". में व्यक्त किया है । रूपगोस्वामी ने यहाँ पर रूप "लावण्य" के अर्थ में कहा है । इसके

१- "किन्नर" इन्हे किम्पुरुष, स्वर्नगायक भी कहा जाता है । "हलायुधकोश" में - "किं कुत्सितो नर अश्वमुखत्वात् तथान्वम्" ऐसा किन्नर का अर्थ किया है । किन्नर = कि + नरः, अर्थात् क्या ये नर हैं या नारी, ऐसा प्रश्न उठता है क्योंकि इनका मुख अश्व के समान और शरीर मनुष्य के समान होता है । कभी-कभी इसके विपरीत भी दिखलाई देता है और कभी अधोभाग पक्षी का तथा मुख मानव का होता है । इनका चित्र अजंता में (चित्र ७) है और मूर्तियों में भी वे इसी प्रकार बहुत प्राप्त हुए हैं । महाभारत, विष्णुपुराण (२।१।१६-१७), कुमारसम्भव (२।३८) आदि ग्रन्थों में भी किन्नरों का वर्णन है ।

अतिरिक्त यह रूप नवीन तारुण्य के पूर्ण होने पर शाभापूर्ति विशेष को प्राप्त करता है। पूर्ण अर्थात् स्त्री-पुरुष के सहचर वृत्ति अपनाने पर ही पूर्ण होते हैं। तभी वे अपूर्व रूप-शाभा को पाने हैं।

तारुण्यस्य नवत्वेऽपि कासाचिद्वज्रजसुभ्रुवाम् ।

शोभापूर्तिविशेषेण पूर्णत्वे प्रकाशने ॥२२॥ - उज्ज्वलनाम्न्याम् ।

निराभरणा (अलंकार विहीन), निगवण्णा (वस्त्राविहीन) बनाव-उताव में रहित नारी को छोड़े अलंकार से आवेष्टित करके जब चित्रित करने हैं तभी वह सुन्दर लगती हैं। इसमें वेशभूषा के अतिरेक और व्यतिरेक के नियम में बहुत सावधानी रखनी पड़ती है। पर्वत-दुहिता उमा निर्भूषणा रूपसी है, उसी प्रकार आश्रम की सुंदरी शकुन्तला, श्रीराधिका मथुरा कुञ्ज की, और अशोक वाटिका में सीता निर्भूषण सुन्दरी हैं। उनमें भूषातिरपेक्ष सौंदर्य है।

‘रूप’ यहाँ मुख्य, सौंदर्य के पर्याय के अर्थ में है। अरूपहार्यं मदनस्य निग्रहात् । (कुमार० ५१५, ३॥) अर्थात् मदन के निग्रह के कारण, पार्वती का रूप या मोदक शिव की कल्पना की तबो द्वारा कम मकता।

कुमारसंभव में मदन-वहन के बाद शिव को प्रमत्त करने में अमकन्द रहने पर पार्वती अपने रूप अर्थात् सौंदर्य की निन्दा करती है “निनिन्द रूपं हृदयेन पार्वती” । (मर्म ११९)^१ क्योंकि मोदक की मकन्दता तो तभी है जब वह प्रिय को मुग्ध कर सके। प्रिय के प्रति सौभाग्य उद्दिष्ट करना तो रूप मोदक का सामान्य विषय है - प्रियेषु सौभाग्यफलाहि चाहता (कुमार० ५१९)। गजानक रूपक के दम शोभा - विभायक भर्मा में प्रथम को “रूप” कहा है और अंतिम को “सौभाग्य”। रूप वाह्य आकषेण है और सौभाग्य की कामना आन्तरिक। यतः कालिदास के अनुसार यह आन्तरिक वशीकरण धर्म ही रूप का फल है।^२

कालिदास के समय में यह प्रवाद प्रचलित था कि विद्याना जिसे रूप देता है उसके चित्त में महनीय गुण भी देता है। उसका चित्त पाप-वृत्ति की ओर नहीं जाता। यह प्रवाद कालिदास की दृष्टि में नग्न है - यदुच्यते पार्वति पाप-वृत्तये न रूपमिदमव्यभिचारि तद्वच्च : - (कुमार० ५१३६)। इसका अर्थ यह हुआ कि पाप-वृत्ति की ओर उन्मुख होने वाला रूप वस्तुतः रूप है ही नहीं, वह कृत्रिम मोदक है। हे पार्वती, यह जो कहा जाता है कि रूप (मोदक) पाप-वृत्ति के लिए नहीं होता, वह वचन आज सही सिद्ध हुआ है। जो रूप पापवृत्ति को उकसाता है वह जड़त्व की उपज है। वह तामसिक है, उसमें सर्वोद्रेक की शक्ति नहीं होती, इसलिए वह सुंदर नहीं कहा जा सकता।

कालिदास ने कुमारसंभव में अरूप, विरूप, अयुक्तरूप आदि शब्दों का प्रयोग किया है। जैसे - अरूपहार्यं मदनस्य निग्रहात् (कुमार० ५१५३)। रूपहार्यं, अरूपहार्यं - रूप में एक अनहर्ष होता है। रूपहार्यं यहा पर सुन्दर के अर्थ में है। रूप से जिसे अहं अर्थात् प्राप्त किया जाता है। अपने रूप का द्रवण (-हृ धातु से बनेगा) रूपहार्यं है। रूप यहा स्पष्टतः (Concrete form में) लावण्य के लिए आया है।

अयुक्तरूप (कुमार० ५१६९) अर्थात् बेडोढ़ रूप हो सकता है, जिसका विपरीत हांगा - रूपयुक्त, सुन्दर रूप, सुरूप, युक्तरूप। युक्तरूप - इच्छित रूप, जैसा रूप हम चाहते हैं वैसा ही ठीक-रूप। कुमारसंभव (५१७२) में कहा है -

१-श्रुति में कहा गया है - “कन्या वरयते रूपम्”। कन्या रूपवान् पति का वरण करना चाहती है।

२-कामसूत्र में भी कहा गया है - “रूपं गुणो वयस्य्याग इति सुभगकरणम्”। अर्थात् रूप, गुण, आयु और त्याग - ये चार वस्तुयें मनुष्य को सौभाग्यशाली बनाती हैं।

वपुर्विरूपाक्षमलक्ष्यजन्मता दिगम्बरत्वेन निवेदितुं वसु ।

वरेषु यद्वालमृगाक्षि मृग्यते तदस्ति किं व्यस्तमपि त्रिलोचने ॥

विरूपाक्ष — त्रिनेत्र, विरूप नेत्र वाला । शिवजी अतीव सुन्दर हैं किन्तु त्रिनेत्र है — यह विरूपता है । रूप प्रमाणहीन भी हो सकता है । विरूपाक्ष, त्रिनेत्र, दिगम्बर आदि कहकर ब्रह्मचारी ने शिव को प्रमाणहीन कहा है, जिससे पार्वती शिव से विमुख हो जाये, किन्तु फिर भी वे शिव की ओर आकृष्ट होती हैं । विरूप क्या है ?— विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार विरूप है बृहत् गण्ड, ओष्ठ, नेत्र — बृहद्गण्डौष्ठनेत्रत्वम् । बड़े जैसा लटकता होंठ विरूप है । त्रात्रिको का रूप — विधान इसमें त्रिकुल भिन्न है । अतः सारांश यह निकला कि एक निश्चित प्रमाणादि में भिन्न जो भी चित्र या मूर्ति होगी, वह विरूप होगी । विष्णुधर्मोत्तर में रूप का वर्णन इस प्रकार है —

विशाचा वामनाः कुब्जाः प्रमथाश्च महोभुजः ।

मानस्रियमतः कार्यं रूपस्रियमतस्तथा ॥ ४२।१२ ॥

पिशाचों बौनों, कुब्जा, प्रमथों (शिव के अनुचर विशेष तथा यक्ष) तथा राजाओं का प्रमाण और रूप नियमपूर्वक बनाना चाहिये । रूप का अर्थ यहाँ पर विरूप भी है । चाहता ही केवल रूप नहीं है, वरन् विरूप भी रूप है । पिशाचादि में विमाना होने हुए भी मान-परिमाण होना चाहिये । दैत्यों, दानवों, यक्षों तथा राक्षसों की पत्नियाँ रूपवती बनाना चाहिये ।

“दैत्यदानवयक्षाणां राक्षसानां तथैव च ॥ २५ ॥

रूपवत्यस्तथा कार्या पत्न्यो मनुजसत्तम ॥” —वि० ध०, ४२।२५, २५३

“पिशाचानां तु पत्न्योऽपि कार्यास्तद्रूपसंयुताः ॥” —वि० ध० ४२।२६३

और पिशाचों की पत्नियों के रूप पिशाच जैसे चित्रित किये जायें ।

मित्रों को सुन्दर रूपवती बनाना चाहिये यह परम्परा तो प्राचीन काल से थी ही । पिशाच, राक्षसादि कुरूप हैं तो उनकी स्त्रियाँ भी कुरूप होनी चाहिये, ऐसा नहीं है, उनकी पत्नियों को सुन्दर बनाना चाहिये । विष्णुधर्मोत्तर में यह सूत्र जो परम्परा दी गयी है वह पिशाचादि के लिए ही नहीं वरन् रूप या आकार के लिए भी है ।

अश्लक्षणा मरणयोक्ता क्रुद्धा रूपविनाशिनी । — वि० ध० २८।२१ ३

अश्लक्षणा अर्थात् ऊबड़-खाबड़ प्रतिमा (जो सुन्दर, चिकनी नहीं बनी है) मरण देने वाली और क्रुद्ध प्रतिमा रूप का नाश करने वाली होती है । यहाँ पर रूप का अर्थ सुन्दर रूप में है और क्रुद्ध में भावाभिव्यक्ति से भी तात्पर्य है । भावहीन प्रक्रिया नहीं होनी चाहिये । इससे बनाने वाले की मानसिक भावनायें भी प्रगट होती हैं । रूपनिर्माण के लिए ही प्रमाण, सादृश्य, वर्णिकाभंग आदि हैं । कालिदास ने अभिज्ञान-शाकुन्तलम् (अंक २) में कहा है —

चित्ते निवेश्य परिकल्पितसत्त्वयोगाद्

रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृता नु ।

दृष्टान्त कहते हैं कि — ब्रह्मा ने सबसे पहले शकुन्तला के रूप की मानस-कल्पना की होगी और उसमें मानो विधाना ने विषय के समस्त रूप अर्थात् सौंदर्य के सचय से शकुन्तला की रचना की है । इसमें रूप का सघात है । यह यथार्थ में भिन्न होता है । सौंदर्य के पर्याय के अर्थ में “रूपोच्चयेन” से रूप शब्द का यह प्रयोग सौंदर्य के रम्य का गंभीर संकेत करता है ।

कालिदास ने अभिज्ञानशाकुन्तलम् में "रूपातिशय" शब्द का भी प्रयोग किया है। शरीर का यह आकार केवल रूप-रेखा मात्र नहीं है, इस आकार के अन्तर्गत वर्ण और कान्ति की शक्ति में आन्ध्र-आदिन मास-रश्मि का विन्यास भी निहित है। मनुष्य की देह में गठन का अतिशय होता है। मनुष्य विशेषतः नारियों के कपोल, ब्राह्म, वक्ष, जघन, तितम्ब आदि के वर्तुल विस्तार के गठन में अतिशय (Magnificence) का योग प्रमुख है। उस अतिशय (अधिक्य) को रूप का अतिशय (रूपातिशय) कहा जा सकता है। यह रूप का अतिशय ही मूर्तियों का मर्म है और उसी मर्म के सूत्र से रूप शब्द सौन्दर्य का पर्याय बना है। देह के गठन में वर्तुल मांस-पेशियों के विन्यास की लय रूप के अतिशय की वृद्धि करती है। चाक्षुष रूप में यह रूप का अतिशय मूर्त कलाओं को जन्म देता है।

रुचि-भेद से रूप के दो स्तर हैं - (१) मुरूप (२) विरूप, कुरूप आदि। विहारी सनमई में कवि विहारी के अनुसार रुचि-भेद ने सुन्दर-असुन्दर दिखाई देता है —

समै समै सुन्दर सबै, रूपु कुरूप न कोई।

मन की रुचि जेती जितै, तित तेतो रुचि होई ॥ ४३२ ॥

व्यवहार जगत् में जिस प्रकार मुरूप, कुरूप आदि हैं, उसी प्रकार कलाकार की दृष्टि में भी आस्था-मन में ये दोनों स्वनव-स्वतंत्र रूप नहीं होते। इनके पाय केवल रूप ही है। चित्र में किस जगह नीति-मां रूप शीक और सुन्दर लगेगा, उसे चयन करना कलाकार के हाथ में है। अपनी रुचि के अनुसार ही उस वस्तु में "मु" और "कु" देखते हैं। यह रुचि ही हमारे मन की दीप्ति या चित्र जीवन जीभा है। जिस प्रकार सभी प्रयोगों की दीप्ति बराबर नहीं होती उसी प्रकार सभी मनुष्यों के अंतःकरण में यह रुचि समभाव में नहीं उठती। इसलिए सबके देखने में और चित्रकार के देखने तथा चित्रित करने में उत्तमाधम भेद दिखाई देता है।

कब किसका रूप सुन्दर लगेगा और कब, किसमें मन लग जायेगा, नहीं कहा जा सकता। मन को जो अपनी ओर आकृष्ट कर ले वही वास्तव में सुन्दर रूप है। विधाता की सृष्टि — ऊट, उल्लू, मेढक, मूँचर आदि जन साधारण की दृष्टि में असुन्दर हैं, किन्तु चित्रकार इन जीवों में अपनी कला द्वारा, अपनी तूलिका द्वारा, जो विशेषता (रूप) प्रस्तुत करता है असुन्दर एवं महत्वहीन बातों को गौण रखता है वह रूप सुन्दर और अपरूप रूप होता है।

हीरा जिस रूप में खान से निकलता है उस रूप में उसका सूल्य नगण्य होता है, किन्तु वही जब हीरा-तराश के हाथ में जाता है तब वह उसे काट-छाट एवं तराश कर उसका रूप निखारता है तभी वह मूल्यवान् होता है। अतः ईश्वरदत्त वस्तु ही सुन्दर नहीं है वरन् कलाकार अपनी कलाशक्ति से, कला-कौशल में भी उसको सुन्दर रूप देता है। आलंकारिकों ने इस प्रकार की शिल्पकला को "वक्ष-शिल्प" कहा है। यह दो सृष्टिकर्त्ताओं (ईश्वर तथा कलाकार) से मिलकर होता है। इसीलिए वेदों में कहा गया है कि यह सब देव-शिल्पकारी "अनुरणनदेव" है। नियति के नियम की उल्लंघन करके कोई कार्य नहीं हो सकता क्योंकि रूप-साधना अति दुष्कर है।

सादृश्य, प्रतिकृति और अनुकृति करके ईश्वर के नियम को पुनरावृत्ति कलाकार करता है। ईश्वर के नियम से थोड़ा सा भिन्न नियम कला का होता है। किन्तु ईश्वर के नियम का संबंध उल्लंघन करके जो रूप-रचना करता है, उसमें रूप, रस आदि ये सब "निरपेक्ष कला" (उदासीन कला, जो किसी और की अपेक्षा न रखने वाली कला) होती है। विश्वकर्मा या ब्रह्मा ने नक्षत्रादि युग-युगान्तर तक प्रज्वलित होने वाला और जुगनू को क्षणिक प्रकाश वाला बनाया है। इसी प्रकार कलाकार का चित्र अल्पकालिक है और ईश्वर की कला युगों तक चलती है।

हमारी चेतना अक्षर-मूर्ति में, शब्द-रूप और स्पर्श-रूप में है — ये तीनों मिलकर ही एक रूप होता है। ईश्वर ने मोती, सीप, नक्षत्र आदि में अपना “स्वाक्षरित रूप” दिया है। अजना की चित्रकारी में, पालकालीन सचित्र तालपत्र ग्रंथों की चित्रावली में एवं कोणार्क के प्रसिद्ध सूर्यमंदिर में मनुष्य का स्वाक्षरित रूप है। विद्युल्लेखा यह स्वर्णिम रेखा से खिचा हुआ शब्द रूप है और कोकिल की कूक में भी शब्द-रूप है, मलय पवन में स्पर्श-रूप है। रूप और उसके सब इंगित और आभास को स्पर्श करके, आख बंद करके ध्यान से और नेत्रों से प्रत्यक्ष देख सकते हैं।

प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष इन दोनों रूपों को चित्रकार रेखा की कठिनता और रेखा की तरलता से अंकित करता है। विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है कि तरंग, अग्निशिखा, घूम, फहरानी हुई पनाका, वायु की गति आदि को जो चित्रकार चित्त में अंकित करता है वही कुशल चित्रकार है —

तरङ्गगान्निशिखाधूमं^१ वैजयन्त्यं वरादिकम् ।

वायुगत्या लिखेद्यस्तु विज्ञेयः^२ स तु चित्रविद् ॥४३॥२८॥

अग्निधूम्रादि प्रत्यक्ष हैं और वायु की गति अप्रत्यक्ष है। अन कहा गया है कि “चक्षुर्ग्राह्यं भवेत् रूपं” अथवा “ननु रूपाणि पश्यन्ति” — चक्षु में रूप का ग्रहण होता है किन्तु जो चीज नेत्रों से नहीं दिखाई देती, उसका रूप अनिवचनीय स्पर्श से और मनस्वक्षु में देखा जाता है।^३

शुष्क वृक्ष या शुष्क काष्ठ में सामान्य व्यक्ति न तो रूप ही देखते हैं और न तो सौंदर्य। परन्तु चित्रकार और कवि उसमें भी रस का अनुभव करते हैं, ऐसे रूप को “स्वारोपक रूप” कहते हैं। साहित्यदर्पण (१११६) में विश्वनाथ कविराज ने कहा है — “रूपारोपात्तुरूपकम्” (रूप + आरोपात् + तु + रूपकम्)। यहां रूप का आरोप तो नहीं हुआ, परन्तु जो रूप नष्ट हो गया था वह लौट आया। जैसे — शुष्क वृक्ष का सौंदर्य नष्ट हो जाता है। उसे कलाकार अथवा कवि अपनी कृति में नये रूप में प्रस्तुत करता है तो उस वृक्ष का अदृश्य सौंदर्य उसमें लौट आता है। इसे “स्वरूपक रूप” (अपने रूप से निकला रूप) कहते हैं। यहां पर दो दृष्टिकोण कलाकार के मन में होता है — (१) जिस रूप को वह बनाता है उसे बनाते समय उसके मन में रस उत्पन्न होता है और (२) रस को उत्पन्न होने पर वह उस वस्तु रूप को सुन्दर बनाने का विचार करता है।

दृष्ट-वस्तु द्रष्टा या कलाकार के अगोचर मन को पहले प्रभावित करती है, पुन वह कलाकार उसे सादे कायज, वस्त्र, तालपत्रादि किसी भी पृष्ठभूमि पर अंकित करता है। इस गोचर रूप को वह अनेक प्रकार से परख कर उसका एक ढाचा खड़ा करता है। तत्पश्चात् विविध रंग लगाकर, छाया और प्रकाश देकर, उक्त चित्र को पूरी घटना या विषय का झोतक बना देता है। चित्रकला में रूप का यही नियम चलता है।

रचना के कौशल में, वर्णों की छटा में, भावों के समावेश से मनुष्य सब रूप स्वतंत्र-स्वर्गत्र भाव से देखता है और उसके अनुसार उसका भूत्याकन करता है। रचि को सुन्दर बनाना ही रूप-साधना है। इसी रचि की प्रेरणा

१—पाठभेद — वैजयन्त्यस्वरादिकम् ।

२—यत्तचित्रविद् ।

३—इसी भाव को एक बाउल गान में भी व्यक्त किया गया है —

चोखे देखी एक रूप प्राणे देखी अन्य रूप ।

एयी होलो रूपेर दुई प्रकाश ॥

चित्र की रेखा को या अंकित आकृति को सुन्दर बनाना ही पङ्ग का प्रथम भेदाभेद है और "रूपभेद" पर अधिकार प्राप्त करना है।

२—प्रमाण — "प्रमाण" यह पङ्ग का दूसरा अंग है। प्रमाण का ज्ञान होना चित्रकार के लिए परमावश्यक है। कुन्तक ने वक्रोक्तिजीवित में भी प्रमाण, चित्र में पृथक्ता, रेखाविन्यास, वर्ण, मादृश्य (जीवितायमान) की प्रशंसा की है। इसे चित्रकार का कौशल कहा है। विष्णुधर्मोत्तर में चित्र के गुण में कहा गया है कि—

“स्थानप्रमाणभूलब्धो (? भ्रमो) मधुरत्वं विभक्तता ।

..... गुणाश्चित्रस्य कीर्तिताः” ॥ ४१।९ ॥

स्थान, प्रमाण और आधार जिस चित्र के ठीक हो, अगो में कोमलता और विभक्तता हो, वह चित्र का गुण है। यहाँ पर प्रमाण तालमान के लिए कहा है। यही चित्रकला के लिए परम उपयोगी है। वाल्मीकि रामायण के प्रारम्भ में राम के उचित प्रमाण से युक्त शरीर के लिए “समविभक्ततांग” कहा गया है।

रूपभेदा प्रमाणानि — इस श्लोक से “प्रमाणानि” बहुवचन में रखा गया है। रूप के समय में बहुवचन और प्रमाण के समय में भी बहुवचन का प्रयोग रूप-शास्त्रकार ने किया है। जैसे रूप के बहुभेद हैं, वैसे ही प्रमाण के भी बहुभेद हैं। प्रश्न है कि प्रमाण का अर्थ क्या है — “प्रमीयते अनेनेतिप्रमाणम्—” इस व्युत्पत्ति के अनुसार, जिनके द्वारा प्रमा या यथार्थ अनुभव की उत्पत्ति होती है उसे प्रमाण कहते हैं। मा धातु से प्रमाण शब्द की व्युत्पत्ति हुई है। “मा” के दो अर्थ हैं — (१) मान (मानदण्ड, तालमान), (२) प्रमा (चित्त, मन)।

कुमारस्वामी के अनुसार प्रमाण का अर्थ है — As principle, ideal symmetry, aesthetic conscience, as canon, same as māna Thought of not as principle, but as ascertained standard (pramāṇa) अवनीन्द्र नाथ के मतानुसार प्रमाण का अर्थ है — Correct perception, measure and structure of forms इन्होंने तालमान और चित्र या मन — इन दोनों अर्थों में प्रमाण को लिया है।

रायकृष्णदास के मतानुसार प्रमाण को मुगल शैली के भारतीय चित्रकार “अंग-कद” वा “कद-कैडा” कहते हैं। “कद” का तात्पर्य यह हुआ कि अकन में स्त्री का सारा शरीर उसके चेहरे की नाप में सतगुने से अधिक न होना चाहिये, इसी प्रकार पुरुष का अठगुने से अधिक नहीं। “कैडे” का तात्पर्य यह है कि अगो में समविभक्तता और अनुपात हो, यह नहीं कि आंख बहुत बड़ी या छोटी, नाक बहुत लम्बी या चिपटी इत्यादि। कद-कैडा में — कद का अर्थ परिमाण (Proportion) और कैडा का अर्थ प्रमाण (Configuration) या तद्वत् रूप माना जायेगा।

प्रमाण का अर्थ — संपुष्टि भी है जिसके अनुसार चित्रित विषय का स्पष्टीकरण अथवा विवेचन आवश्यक है। इस प्रयास में उसकी विशेषता एवं निजस्व (Character or syndrome), क्रिया-कलाप (action), गठन अथवा बनावट आदि का आभास देना भी अनिवार्य है। कपिला वात्स्यायन ने ‘क्लासिकल इंडियन डान्स इन लिट्रेचर ऐण्ड दि आर्ट्स’ में प्रमाण का अर्थ लिखा है — अनुपात, ठीक-ठीक रेखा और शारीरिक अनुपात, Perspective, Design। निःसन्देह रूप से चित्रकला में प्रमाण का तात्पर्य अनुपात (Ideal proportion) तथा शरीर-रचना के ज्ञान से है।

संस्कृत शब्दकोषों में प्रमाण का अर्थ है — वह साधन जिसके द्वारा किसी वस्तु का यथार्थ ज्ञान हो, प्रमा का साधन (न्यायदर्शन), वह साधन जिसके द्वारा कोई बात सिद्ध की जाय; वह जिसका वचन या निर्णय यथार्थ या आप्त माना जाय, माप, परिमाण, सीमा, यथार्थता, सत्यता आदि।

अवनी बाबू ने प्रमाणाति का अर्थ दिया है — “वस्तु रूप के बारे में प्रमा या भ्रम विहीन ज्ञान प्राप्त करना, तैकट्य, दूरत्व और लम्बाई-चौड़ाई इत्यादि का मात-परिमाण, संक्षेप में वस्तु का व्योरा ।

तैयारिक महर्षि गीतम के अनुसार धर्म, अर्थ और काम—इन तीनों के समन्वय से ही मोक्ष रूपी परम पुष्टार्थ की प्राप्ति होती है । उसकी प्राप्ति प्रमाणाति सोलह पदार्थों के तत्त्वज्ञान से होती है—प्रमाणादियोऽशपदार्थानां तत्त्वज्ञानान्मोक्षप्राप्तिर्भवति । विष्णुधर्मोत्तर (४३।३८) में कहा गया है — कलानां प्रवरं चित्रं धर्मकामार्थमोक्षदम् । प्रमाणादि समस्त पङ्-अंगों से विभूषित श्रेष्ठ चित्र मोक्ष प्रदान करता है । अतः हम देखते हैं कि योगी अथवा साधक चित्रकार, दोनों का ही चरम लक्ष्य प्रमाणादि के तत्त्वज्ञान से मोक्ष प्राप्त करना है ।

बौद्ध-दर्शन में ज्ञान (प्रमा) के चार कारण या प्रत्यय कहे गये हैं, जिनके नाम सौत्रान्तिकों के अनुसार हैं — (१) आलम्बन, (२) ममनन्तर, (३) अधिपति और (४) सहकारी । चित्र या मूर्ति बनाने के लिए भी इन चारों का ज्ञान आवश्यक है ।

(१) घटादि बाह्य विषय ज्ञान का आलम्बन—कारण है, क्योंकि ज्ञान का आकार उसी से उत्पन्न होता है ।

(२) ज्ञान के अव्यवहित पूर्ववर्ती मानसिक अवस्था से ज्ञान में चेतना आती है, इसलिए इसका नाम ममनन्तर प्रत्यय है । “ममनन्तर” अर्थात् जिसका कोई अन्तर या व्यवधान न है ।

(३) विषय और पूर्ववर्ती ज्ञान के रहने पर भी बिना इन्द्रिय के बाह्य-ज्ञान नहीं हो सकता । किसी विषय का ज्ञान स्पर्श-ज्ञान होगा या रूप-ज्ञान होगा या अन्य किसी प्रकार का ज्ञान होगा, यह इन्द्रिय पर निर्भर है । इसलिए इन्द्रियों को ज्ञान का अधिपति प्रत्यय या नियामक कारण कहा जाता है ।

(४) इनके अतिरिक्त आलोक, आवश्यक दूरत्व, आकार आदि सहायक कारणों का होना भी ज्ञान होने के लिए आवश्यक है । अतः इन्हें सहकारी प्रत्यय कहते हैं ।

इन चार प्रकार के कारणों के संयोग में ही किसी बाह्य वस्तु का ज्ञान संभव होता है । अतः इस मत को बाह्यानुमेयवाद कहते हैं । बाह्यानुमेय अर्थात् बाह्य वस्तु का ज्ञान वस्तु जनित मानसिक आकारों से अनुमान प्राप्त होता है । चित्र को भी बनाने के लिए इन्हीं चारों प्रत्ययों या कारणों का ज्ञान होना परमावश्यक है, तभी कोई चित्र बनाने में समर्थ हो सकता है ।

प्रमा (यथार्थ ज्ञान) की उत्पत्ति तीन वस्तुओं पर निर्भर होती है — (१) प्रमाता (जानने वाला पुरुष), (२) प्रमेय (वह विषय जो जाना जाता है) और (३) प्रमाण (वह साधन जिसके द्वारा ज्ञान की प्राप्ति होती है) । शुद्ध चेतन पुरुष ही प्रमाता (ज्ञाता) होता है । बुद्धि की वृत्ति को, जिसके द्वारा पुरुष को विषय का ज्ञान होता है, प्रमाण कहते हैं । इस वृत्ति के द्वारा जिस विषय का ज्ञान पुरुष को होता है उसे प्रमेय कहते हैं । विषयाकारक बुद्धि में आत्मा का प्रकाश पड़ता ही प्रमा (ज्ञान) है । जड़ बुद्धि में चैतन्य के प्रकाश बिना किसी विषय का ज्ञान नहीं हो सकता ।

चित्रकला-जगत् में “प्रमाता” चित्रकार है, “प्रमेय” चित्र-विषय है और “प्रमाण” है सृष्टि का समस्त पदार्थ, जिससे चित्रकार को ज्ञान की प्राप्ति होती है । “प्रमा” के द्वारा ही किसी वस्तु का प्रत्यक्ष होता है ।

जब कोई विषय, जैसे वृक्ष, दृष्टि-पथ में आता है, तब उस वृक्ष का हमारी दर्शनेन्द्रिय के साथ संयोग होता है। उस विषय (वृक्ष) के कारण हमारी नेत्रेन्द्रिय पर विशेष प्रकार का प्रभाव पड़ता है, जिसका विश्लेषण और संश्लेषण मन करता है। इन्द्रिय और मन के व्यापार में बुद्धि पर प्रभाव पड़ता है और वह विषय का आकार ग्रहण करती है। परन्तु विषय का आकार धारण करने पर भी बुद्धि को स्वतः उस (विषय) का ज्ञान नहीं होता, क्योंकि वह बुद्धि जड़ तत्व है। परन्तु उस बुद्धि में सत्त्वगुण का आधिक्य रहता है, जिसके कारण वह दर्पण की भाँति पुरुष के चैतन्य को प्रतिबिम्बित करती है। पुरुष का चैतन्य उसमें प्रतिबिम्बित होने पर बुद्धि की अचेतन वृत्ति (वृक्षरूपी वृत्ति) उद्भासित हो उठती है और वह प्रकाशित हो प्रत्यक्ष ज्ञान के रूप में परिणत हो जाती है। जिस प्रकार निर्मल दर्पण में दीपक के प्रकाश का प्रतिबिम्ब पड़ता है और उससे अन्यान्य वस्तुओं भी आलोकित हो जाती हैं, उसी प्रकार सात्विक बुद्धि में पुरुष के चैतन्य का प्रतिबिम्ब पड़ता है और उससे विषयो का प्रकाश या ज्ञान हो जाता है।

चित्रकार के मन में भी विलकुल इसी प्रकार किसी दृष्ट वस्तु के दर्शन से ज्ञान का प्रकाश उत्पन्न होता है। उसकी आत्मा का संयोग मन में और मन का संयोग नेत्रेन्द्रिय में होता है एवं नेत्रेन्द्रिय से वस्तु-विषय का प्रस-विहीन यथार्थ ज्ञान प्राप्त होता है। इस ज्ञान या प्रमा को जागरूक रखकर ही वह वस्तु के नैकट्य, दूरत्व, लम्बाई-चौड़ाई-गहराई-ऊँचाई इत्यादि विवरणों को अपने चित्र में अंकित करता है, तभी वह चित्र उचित मान-परिमाण में युक्त सफल चित्र होता है। इसके लिए एक उदाहरण अबनी वाङ् ने "भारत शिल्प के पङ्क्त" में अत्यन्त सुन्दर दिया है -

“आँखें देख रही हैं समुद्र का अनन्त विस्तार, लेकिन कई अंगुल-परिमिति पट पर इमें समुद्र दिखाना होगा। सारे कागज को नीले रंग में डूबो कर नहीं कह पा रहा हूँ कि यही समुद्र है, क्योंकि वह एक चौकोर नीले काच की तरह लग रहा है - विलकुल सीमाबद्ध क्षुद्र पदार्थ। अनन्त का तनिक भी आभास उसमें नहीं है। इसी समय ही हम समुद्र के अनन्त विस्तार को आकाश और तट इन दो सीमाओं से परिमिति या प्रमिति देने जाते हैं। हम तट को पट का इतना, आकाश का इतना स्थान लेने देंगे और बाकी स्थान समुद्र के लिए छोड़ देंगे - यह है हमारे प्रमातृ-चैतन्य या प्रमा का प्रथम कार्य। इसके बाद प्रमा से हम निरूपण करने बैठते हैं - रंग में भरे तट में सोने के आलोक से रंजित आकाश के पीतवर्ण का सूक्ष्माति-सूक्ष्म भेद, .. सूक्ष्मातिसूक्ष्म आकृति-भेद, वर्ण-भेद, लम्बाई-चौड़ाई विस्तार आदि का भेद; केवल यही नहीं, भाव के भेद तक। आकाश की निर्निमेष नीरवता, समुद्र की अनिर्घोष चंचलता, यहाँ तक कि तटभूमि की सहिष्णु निश्चलता तक। तटभूमि में सन्ध्या का जो आलोक दीप्ति पा रहा है या सारी तसवीर पर रात की जो गहराई घनी हो रही है उसे भी प्रमा के द्वारा परिमिति देकर हम निरूपण कर लेते हैं। ...यह प्रमा सान्त (जिसका अंत है) और अनन्त दोनों को नापने, समझ देखने के लिए हमारे अन्तःकरण का आश्चर्यजनक भावदण्ड है। क्षुद्रातिक्षुद्र की नाप भी दे रहा है, बृहत् की नाप भी दे रहा है, गहरे और छिछले दोनों की नाप दे रहा है, रूप की भी नाप दे रहा है, भाव की भी नाप दे रहा है, लावण्य-सादृश्य-वर्णिकाभंग सभी की नाप और ज्ञान दे रहा है।”

प्रमातृ चैतन्य की अविकसित अवस्था में नवीन चित्रकार अनुभवहीनता के कारण चित्र में दृष्ट वस्तु के यथार्थ चित्रण में असफल हो जाता है। उसके कार्य (चित्रण) में प्रमाण के ज्ञान (प्रमा) अनभिज्ञता रूपी कारण-दोष बाधक होता है।

बुद्धि (ज्ञान) दीपक के समान समस्त पदार्थों को प्रकाशित कर देती है। ज्ञान का अधिष्ठाता आत्मा होता है। ज्ञान दो प्रकार का होता है - (१) स्मृति और (२) अनुभव। संस्कार मात्र से उत्पन्न होने वाला ज्ञान स्मृति पद वाच्य होता है। अनुभूत पदार्थ के नष्ट हो जाने पर भी शब्दजन्य भावना रूप संस्कार के हृदय

में विद्यमान रहता है। तत्पश्चात् वस्तु के दर्जन होने पर वही मुक्त संस्कार प्रबुद्ध होकर द्रष्टा के सामने अनुभूत पदार्थ को पुनः लाकर उपस्थित कर देता है, इसे ही "स्मृति" कहते हैं और स्मृति-भिन्न ज्ञान को "अनुभव" कहते हैं। यह ज्ञान दो प्रकार का होता है — (१) यथार्थ तथा (२) अयथार्थ। यथार्थ ज्ञान को प्रमा कहते हैं और अयथार्थ ज्ञान को अप्रमा। जैसे — "रज्जु में सर्प की प्राप्ति" — में रज्जु यथार्थ (सत्य) है किन्तु सर्प अयथार्थ (असत्य) है।

चित्रकार की आत्मा में भी पूर्वकाल में देखे हुए पदार्थ का अनुभव होता है। उससे स्मृति उत्पन्न होती है और वह उम स्मृति में ही चित्र-रचना करता है। चित्रकार का जैसा अनुभव होता है यथार्थ-अयथार्थ, उसी के अनुरूप वह चित्र में "प्रमाण" करता है। जैसा कहा गया है — सचेतसाम् अनुभवः प्रमाणं तत्र केवलम्। यथा— बालकों द्वारा चित्रित वस्तुओं में भी इस प्रमा-प्रयोग के तारतम्य को देखा जा सकता है। मान लीजिये दो बालकों ने एक हाथी का चित्र बनाया है, यू हाथी की आकृति के बारे में दोनों की ही प्रमा ने ठीक अन्दाज लगाया है — दोनों ने ही सूँउ, पूछ और ढोल् जैसे पैर को देखा है, लेकिन पैरों के मामले में किसी ने दो देखा है किसी ने चार। दातों के बारे में भी यही बात है — एक ने देखा है एक दात, दूसरे ने देखा है दो दात, किसी ने दात बिल्कुल ही नहीं देखा है। पैरों की बनावट के बारे में भी दिख रहा है कि एक बच्चे ने प्रमा का काफी प्रयोग करके दो पैर बनाये हैं। लेकिन दोनों पैरों की स्तम्भाकृति दो है, दूसरे ने चार पैर बनाये हैं — पैरों की संख्या के बारे में प्रमा का प्रयोग करके — लेकिन पैरों की बनावट के बारे में वह बिल्कुल अन्धा रह गया है और चार तीलियाँ बनाकर हाथी के पैर बताना चाह रहा है। भिन्न-भिन्न चित्रकारों के चित्रों में भी प्रमा प्रयोग का इसी प्रकार तारतम्य दिखाई पड़ता है।

इसमें जिसने स्तम्भाकृति दो पैर हाथी के बनाये हैं, उसकी प्रमा को यथार्थ अनुभव कहेंगे, क्योंकि यद्यपि हाथी के चार पैर होते हैं। फिर भी लड़े हाथी की स्थिति को बिल्कुल सामने से (ऋज्वागत स्थिति में, जो ब्रह्मसूत्र (मध्य) रेखा में न तो एक डच बाये, न बाये हों, देखने पर उनके पीछे के दोनों पैर आगे के दोनों पैरों के समानान्तर होने से नहीं दिखलाई पड़ेंगे। अतः इसकी प्रमा को यथार्थ कहेंगे और पतले चार पैर दिखलाने वाले की प्रमा या स्मृति, अनुभव को अप्रमा-अयथार्थ कहेंगे। अतः प्रमा को सर्वदा जाग्रत रखना ही षडंग की दूसरी साधना है।

यह प्रमा जन्म से ही मनुष्य, पशु-पक्षी, जीव-जन्तु सभी में रहती है। जैसे पत्ता खडकते ही हरिण की प्रमा दोनों कान खड़े करके शब्द को तौलने लगती है — कि यह पत्ता खडकने का शब्द है या किसी अज्ञात शत्रु का सतर्क पदक्षेप। अज्ञात शत्रु की आशंका होते ही, उसकी प्रमा स्व-रक्षा के लिए छिपने को उद्युक्त कर देती है। मकड़ी अपने प्रमा-जाल का चारों ओर फैलाकर बीच में बैठी रहती है, उस जाल में किसी भी कीट-पतंगों के फसते ही पलक मारते ही उसकी प्रमा जाग उठती है और वह उस कीट को अपना आहार बना लेती है।

प्रमा केवल दूरी — निकटता का ही बोध नहीं कराती, वरन् किस वस्तु को कितना दिखाने में वह मनोहर होगी, उसे भी यह निश्चित करती है। अतएव प्रमाणानि केवल गणितशास्त्र का दैनिक व्यवहार में आने वाला नाप ही नहीं है, वह प्रमातृचैतन्य भी है, जो भीतर-बाहर दोनों को ही परिमिति दे रहा है। पञ्चदशी, द्वैत विवेक प्रकरण में वर्णन है —

मालुमानाजिनिष्पत्तिर्निष्पन्नं मेयमेति तत् ।

मेयाभिसंगत् तच्च मेयाभत्वं प्रपद्यते ॥३०॥

पहले प्रमाना अर्थात् कुटम्भ अघ्नितानसहित बुद्धिस्थ चिदाभास रूप प्रमाता, जीव से चिदाभास सहित अन्तःकरण की बुद्धिरूप प्रमाण की उत्पत्ति होती है। जब वह प्रमाण उत्पन्न हो जाता है, तब वह घटादि मेय जिसकी

नाप-तौल हो सके, जो जाना जा सके पदार्थों के पास पहुँचना है और इस प्रकार मेय पदार्थ से सम्बद्ध हुआ वह प्रमेय के आकार के समान दीखने लगता है।

सत्येवं विषयौ द्वौ स्तो घटौ मृन्मयधीमयौ ।

मृन्मयो मानमेयः स्यात् साक्षिभास्यस्तु धीमयः ॥३१॥ पंचदशी ।

पंचदशी के इस कथन से यह सिद्ध होता है कि प्रमाण के विषय-घट, दो होते हैं - एक मिट्टी का और दूसरा मनोमय । जिस प्रकार मृन्मय घट मनोवृत्ति द्वारा प्रमाजान का विषय अर्थात् प्रमाताभास्य है, (प्रमाणवृत्ति द्वारा जिनको साक्षी प्रकाशित करता है, वे वास्तव घट-पटादि प्रमाताभास्य हैं।), वैसे ही, मनोमय घट साक्षिभास्य है। साक्षी से भीतर ही उत्पन्न हुई वृत्ति द्वारा जिनको साक्षी-प्रकाशित करता है वे स्वप्न, सुख-दुःख और काम आदि मनोमय पदार्थ साक्षिभास्य हैं।

वस्तु के गोचर होते ही प्रमातृ चैतन्य ने अन्तःकरण वृत्ति उत्पन्न होकर प्रमेय या वस्तुरूप पर अधिकार कर लेती है, तब वह अन्तःकरण, प्रमेय जो वस्तु रूप है उसमें मंगल होकर तदाकार में परिणत होती है अर्थात् मन वस्तुरूप धारण करता है और वस्तुरूप मनोमय हो उठता है। हम देखते हैं कि एक ओर हमारी अन्तरिन्द्रिया (५ ज्ञानेन्द्रिया) और बहिरिन्द्रिया (५ कर्मेन्द्रियां) हैं और दूसरी ओर अन्तर्बाह्य दो-दो वस्तुरूप हैं (एक मिट्टी का घट है, दूसरा मनोमय घट ।), इन दोनों के बीच प्रमातृचैतन्य मानो मानदण्ड या मेरुदण्ड है। "पूर्वा परी तोपनिधीवगाह" - इस मानदण्ड को हम शैशवावस्था से विभिन्न वस्तुओं में प्रयोग करने-करते ऊँचे-नीचे, दूर-निकट, सफेद-काला, जल-स्थल इत्यादि के भेदाभेद ज्ञान को प्राप्त करते हैं और तत्पक्ष व्यवहार के द्वारा इसे हम प्रखरतर बना डालते हैं। जैसे कृपाण को अधिक दिनों तक काम में न लाने से उसमें जंग लग जाता है, उसी तरह प्रमातृ-चैतन्य से काम न लेने से उसका पैनापन खो जाता है और वह निष्प्रभ हो जाता है।

चित्रकला में प्रमाण को जानना अत्यन्त आवश्यक है, तभी सफल चित्ररचना संभव है। कुमारस्वामी भी कहते हैं कि चित्रकला के लिए परमावश्यक "प्रमाण" को (Criterion of Truth) 'सत्य की कसौटी या नियम या सत्यरूप' कहा जा सकता है। किन्तु चित्रकला में यह "आदर्श प्रमाण" के लिए आता है जिसको रायकृष्णदास ने "कैंडा" कहा है। यह "मानदण्ड" के लिए आया है। भारतीय दर्शन की परिभाषा में केवल अनुभव अन्य प्रत्यक्ष ज्ञान ही प्रमाण की परीक्षा के लिए आया है, परन्तु चित्रकला में यह प्रमाण प्राचीन आदर्शों के रूप में बना दिया गया था। जैसे - शरीर का अमुक-अमुक अंग इतने-इतने प्रमाण का ही होता चाहिये। देवता, मनुष्य, गंधर्व, किन्नर, राक्षसादि को इतने-इतने तालमान का ही बनाना चाहिये।

दार्शनिक, चित्रकार आदि ने प्रत्यक्ष प्रमाण को प्रधान माना है। प्रत्यक्ष से ही "अन्तर्ज्ञेय-रूप" (an inwardly known model) का नाकात्कार होता है और उसी समय वह ज्ञान को आकार देता है एवं वही ज्ञान का कारण है। यह ज्ञान भी विज्ञान की भांति ही प्रत्यक्ष प्रमाण से प्रयोग करके सिद्ध करता है बोरी कल्पना के माध्यम से नहीं। प्रमाण तो स्वतः प्रामाण्य है। केवल चित्रकला में प्रमाण स्मृति पर आश्रित होता है, भले ही वह स्मृति अनुभवहीनता के कारण असत्य हो।

कला एवं दर्शन संबंधी प्रमाण का विवेचन कुमारस्वामी 'दि ट्रांसफॉर्मेशन ऑफ नेचर इन आर्ट' (पृ १७) में इन शब्दों में करते हैं :— "Pramāṇa means in philosophy the norm of properly directed thought, in ethics the norm of properly directed action, in art the norm of properly conceived design."

यहाँ पर कुमारस्वामी इसका आध्यात्मिक अर्थ बतला रहे हैं। सार्थक विचार (Properly directed) दर्शन में है और व्यवहार में जैसे सार्थक कर्म है वैसे ही कला में सार्थक डिजाइन (अलकरण) है।

चित्रकला और मूर्तिकला में जो प्रमाण (Proportion) बनाते हैं, उसे Aesthetic प्रमाण कह सकते हैं। इस एस्थेटिक प्रमाण की विधि या नियम को शास्त्रों में ताल, तालमान, प्रमाणानि, लक्षण (मूर्तिकला में) कहा गया है। शास्त्रकारों के द्वारा बनाये गये प्रमाण संबंधी नियम और परम्परायें शिल्पशास्त्रों में दी गयी हैं, जैसे — शुक्रनीति, विष्णुधर्मोत्तर, शिल्परत्न आदि। शुक्रनीति (श्लोक १०६) में रम्य प्रतिमा का लक्षण देते हुए शुक्राचार्य ने कहा है कि — मूर्ति के बनाने वाले कारीगरों द्वारा निर्मित मूर्ति के जो-जो अवयव हों, वे सब यदि शास्त्रोक्त मान से न अधिक और न कम हों, तभी अत्यन्त सुन्दर मानना चाहिये और यदि सभी अंग न स्थूल तथा न कृश बने हों तो सभी भाति से उन्हें सुन्दर कामना चाहिये।

इसमें शास्त्रोक्त मान में “कद या परिमाण” (Proportion) को कहा है और “सभी अंग न स्थूल तथा न कृश बने हों” में “कँडे या प्रमाण” (Configuration) को कहा है। विष्णुधर्मोत्तर में भी सर्वथा इसी को कहा गया है —

दीर्घाङ्गं सप्रमाणं च सुकुमारं सुभूमिकम् ॥ २ ॥

चतुरस्रं सुसम्पूर्णं न दीर्घं नोत्पण्डितम् ।

प्रमाणं स्थानलम्बाद्यं वैणिकं तन्निगद्यते ॥ ३ ॥

दृढोपचितसर्वाङ्गं वर्तुलं न घनोत्पण्डितम् ॥ ३३ ॥ अध्याय ४१ ।

सुकुमार प्रमाण तथा सुन्दर भूमिका (पृष्ठभूमि) से युक्त और लंबे अंगों वाला (सत्य चित्र) हो ॥ २ ॥ जो चित्र सुडौल एवं परिपूर्ण हो, न लंबा हो न उत्कट आकृति वाला हो और आधार एवं प्रमाण से युक्त हो, उसे वैणिक कहते हैं ॥ ३ ॥ जिसके सभी अंग दृढ़ एवं पुष्ट हों और जो न गोल हों न उत्कट, उसे नागर चित्र कहते हैं ॥ ३३ ॥

कुछ प्राकृतिक नियम ऐसे होते हैं जिनसे आबद्ध होकर कलाकार को चलना ही पड़ता है और वह उसे सहर्ष स्वीकार करता है, किन्तु कुछ ऐसे भी मान-परिमाण आदि के नियम शास्त्रों में रख दिये गये हैं, जिन्हें चित्रकार चित्र में यथावत् अंकित नहीं कर सकता।

शुक्राचार्य ने शुक्रनीति में कहा है —

प्रतिमाकारको मर्त्यो यथा ध्यानरतो भवेत् ।

तथा नान्येन मार्गेण प्रत्यक्षेणापि वा खलु ॥ ४७४-७५ ॥

प्रत्येक रूप और उसका मान-परिमाण आदि बिल्कुल वर्जन करना मनुष्य के द्वारा कैसे संभव हो सकता है ? यद्यपि शास्त्रकारों ने कहा है — “नान्येन मार्गेण”, केवल ध्यान से ही, अपने से अपने में लीन होकर कोई मूर्त प्रतिमा नहीं बन सकती। अरूप का, अव्यक्त का ध्यान, अलौकिक-आध्यात्मिक का ध्यान करते-करते साधक “तुरीय-अवस्था” में पहुँच कर आनन्दित होते हैं। किन्तु उसी प्रकार के ध्यान के पथ को लेकर, बिना क्रियात्मक रूप दिये मूर्त रूप-रचना असम्भव है। कलाकार का ध्यान गोचर रूप के ऊपर निर्भर करता है, तभी वह अपनी कृति में विशिष्ट रूप दे पाता है।

दैवी प्रतिभा सम्पन्न जो कलाकार है, वे अपनी कृति को एक शैली में बनाते हैं और उसी में उचित मान-परिमाण को दिखलाते हैं। मान-परिमाण को बनाने के लिए उनको चेष्टा करने की आवश्यकता नहीं होती, स्वतः स्वाधीनभाव से उनका हाथ चलता है। जैसा कालिदास ने कुमारसम्भव में कहा है :—

“अर्वाक्षित साम्येऽपि निर्विष्टचेतसा अपूर्विशोऽपि गौरवा क्रिया” ॥ ५।३१ ॥

“वपुर्विशेष” सुन्दर और पुष्ट देह वाली (Well proportionate figure) वपुष्पान (वपुमान)। शरीर के सभी अंग-प्रत्यंग जिसके सुडौल, सुन्दर हों। जैसे अजन्ता के चित्र सामान्य में कुछ अधिक सुन्दर और मान-परिमाणयुक्त है। “उज्ज्वल-नीलमणि” में यथोचित प्रमाण में युक्त अंग-प्रत्यंगों के सन्निवेश को ही सुन्दर कहा गया है :—

अङ्गप्रत्यङ्गकानां यः सन्निवेशो यथोचितम् ।

सुखिलष्टसन्धिबन्धः स्यात्तत्सौन्दर्यमितोर्यते ॥ २२ ॥

यहां पर “सन्निवेश” का अर्थ “समविभक्तता” है। इसी को “आदर्श अनुपात” कहते हैं। विष्णुधर्मोत्तर में इसके विपरीत चित्रदोष में कहा गया है :—

“दौर्बल्यं बिन्दुरेखत्वमविभक्तत्वमेव च ॥ ७ ॥

बृहद्गण्डौष्ठनेत्रत्वं संखिन्द्वत्वमेव च ।

मानवाकारता चेति चित्रदोषाः प्रकीर्तिताः ॥ ८ ॥

सारांश यह है कि निश्चित प्रमाण से विहीन होने पर बृहत् अंग दोष है। यहां पर बृहत् शब्द को महत्व दिया गया है।

रूपभेद की तरह ही प्रमाण भी परंपरागत हैं। प्रमाण के जो-जो नियम कला-शास्त्रों में बना दिये गये हैं, उन नियमों का पालन चित्रकार करते हैं, साथ ही चित्रकारों का कुछ अपना भी मान-परिमाण होता है जिसका वे अपनी कृति में प्रयोग करते हैं। जैसे - रूप का बहिरंगीन अंग, उसका आन्तरिक अंग एवं एवं भीतर-बाहर इत्यादि स्वप्रमाणित सम्पूर्ण रूप मिला कर ही एक रूप-रचना की मूल कला होती है। निर्दिष्ट मान-परिमाण और अनिर्दिष्ट मान-परिमाण को लेकर दो प्रकार का रूप होता है। विघाता अथवा शिल्प शास्त्रकार^१ के द्वारा दिया गया समस्त रूप और कलाकार द्वारा दिया गया समस्त रूप-दोनों का मान-परिमाण स्वतंत्र है। कलाकार का मानस जहां अपना रास्ता लेकर चलता है वहां चाक्षुष (चक्षु द्वारा देखे हुए) की उपेक्षा नहीं कर सकता और वहां पर वह मनोमत मान-परिमाण को लेकर रूप का गठन करता है। वास्तव में रूप, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य, वर्ण के प्रमाण में स्थिरता नहीं है। प्रबल भेदनीति को लेकर विघाता की मृष्टि के समकक्ष, समतुल्य होकर, कलाकार की रूपसृष्टि चलती है।

प्राचीन काल में ब्राह्मण ही शास्त्रों की रचना करते थे। उन्हीं को शास्त्रों की रचना करने का अधिकार था, वे ही समस्त शास्त्रों, कलाओं आदि के ज्ञाता माने जाते थे। वे शास्त्री ब्राह्मण शिल्पियों को अपने हाथ में (मुट्ठी में, वश और प्रभाव में) रखते थे। शिल्पी स्वाधीन नहीं थे। शास्त्रकार कहते हैं कि - शास्त्रजित प्रतिमा बनाइयेगा तब तो ठीक है, नहीं तो आपकी (शिल्पकार की) मृत्यु हो जायेगी।

१—ब्रह्मा के द्वारा कहा गया ब्रह्मवाक्य जिस प्रकार असत्य नहीं होता, अमोघ होता है, उसी प्रकार शिल्प-शास्त्रकार भी अपने वचन को ब्रह्मवाक्य मानते हैं।

यथोक्तावयवैः पूर्णा पुण्यदा सुमनोहरा ।

अन्यथाऽऽयुर्धनहरा नित्यं दुःखविबद्धिनी ॥ ७६ ॥ — शुक्रनीति ।

शास्त्रोक्त एव अन्यथा रीति से बनी प्रतिमा के फल — यदि प्रतिमा शास्त्रोक्त नियमानुसार अंगों से परिपूर्ण बनी हो तो वह पुण्य देने वाली तथा अत्यन्त मनोहर होती है । यदि अन्यथा रीति से बनी हो तो आयु तथा धन को हरण करने वाली और नित्य दुःख को बढ़ाने वाली होती है ।

विष्णुधर्मोत्तर में भी यही बात इस प्रकार कही गई है —

तस्मात् सर्वप्रपत्तेन मानहीनां विवर्जयेत् ।

चित्रलक्षणसंयुक्तं प्रशस्तं सर्वमुच्यते ॥ २४ ॥

आयुष्यं च यशस्यं च धनधान्यविवर्धनम् । ॥ ३८।२४-२५ ॥

सब प्रकार के प्रयत्नों से प्रतिमा को प्रमाणहीन नहीं होने देना चाहिये । चित्र के सभी लक्षणों से संयुक्त प्रतिमा सदैव प्रशंसनीय होती है । वह आयु, यश, धन-धान्य को बढ़ाती है ।

शास्त्रमते से रूप के आकार-प्रकार के १६ भेद हैं — रूपन्तु षोडश विधम् (महाभारत, शान्तिपर्व) — यथा ह्रस्व, दीर्घ, चतुरस्र, त्रयस्र इत्यादि यह सब आकार नाप कर बनाते हैं । रंग का मान-परिमाण लेकर प्रकार-भेद — यथा रक्त, पीत, पाण्डु, कृष्ण, नीलारुण, शुक्लरजत आदि । आकार और रंग का मान-परिमाण लेकर बहुत से प्रकार — भेद होते हैं । साथ ही वस्तुओं के गुणगुण को लेकर भी प्रकार-भेद होता है, जैसे-दारुण, पिच्छल, चिक्कण इत्यादि ।

अवनीन्द्रनाथ टैगोर की 'बागेश्वरी' शिल्प प्रबन्धावली के अनुसार मान-परिमाण सम्बन्धी कुछ भाव ये हैं — गन्ने का वृक्ष और ताड़-वृक्ष दोनों पतला और लम्बा होने पर भी एक समान नहीं है । खदर और सिल्क, लावण्य और स्पर्श में एक समान नहीं है । इन सबमें रूप, गुण, रंग, स्पर्श आदि में भिन्नता है । रूप में उसके बहिरंगीन अंश उसके आकार या गठन को देखकर माप स्थिर करते हैं । समान आकार से समपरिमाण नहीं होता । जैसे जगत् में दो व्यक्ति समान नहीं हैं — हाथ-पैर, आंख नाक-कान आदि दोनों में होने पर भी, दोनों के नाप में भिन्नता होती है । इसी नाप की भिन्नता से ही एक व्यक्ति से दूसरे व्यक्ति की भिन्नता पहचानी जाती है । यही रूपभेद में भी है । यह गठन का स्वभाव असम-विषम छन्द में प्रस्तुत किया गया है, सबका अलग-अलग माप है । रूप का वैचित्र्य, रस का वैचित्र्य लेकर व्यष्टि रूप में विश्वकर्मा ने रूप-रचना की है । अपना-अपना मान-परिमाण लेकर ही सब रूपमान और प्रमाण लेकर, कोई छोटा, कोई बड़ा, कोई दूर, कोई पास ऐसा ही सब आकार — प्रकार है । यथा-बिल्कुल समीप से वन हरा दिखाई देता है, किन्तु वही वन दूर से देखने पर नील वर्ण का प्रतीत होता है । सामने का वृक्ष बड़ा दिखता है, दूर का छोटा । इसे Forshortning या Perspective कहते हैं । मनुष्य के सामने श्वान छोटा है और शशक के सामने बड़ा । Scale के अनुसार भी प्रमाण में अंतर आता है । चित्र में प्रधान प्रतिमा बड़ी और अप्रधान प्रतिमा छोटी बनाते हैं ।

प्रमाण में दो चीजें आती हैं — (१) निजस्व या व्यक्तित्व (Character), (२) गठन (गठन) ।

(१) निजस्व, व्यक्तित्व और स्वभाव दिखाना (पेड़, फूल-पत्ती, पशु-पक्षी, स्त्री-पुरुष आदि का)

(२) गठन (गठन), बनावट आदि का आभास देना Shading, Stippling आदि के द्वारा ।

व्यक्तित्व या निजस्व से मनुष्यों में जैसे राजा, भिक्षुक, सन्यासी, ब्राह्मण आदि में भिन्नता उनके चेहरे और उनके अंग-प्रत्यंगों के सामुद्रिक लक्षणों की विशेषताओं को देखते में ज्ञान होता है। जैसे "नैपथ्यचरित" में नल-दमयन्ती और "रामायण" में राम-गोता, पद्मिनी नायिका एवं गजक पुष्प - के सामुद्रिक लक्षण दिये गये हैं, जिनसे उनकी उत्तमता का बोध होता है। इसी प्रकार वृक्षों, फूल-पत्तियों पशु-पक्षियों के निजस्व (Character) को चित्रकार प्रमाण के द्वारा परख कर चित्राकन करता है। जैसे स्थूल रूप में दूर से वह वृक्ष का ऊपरी भाग गोलाई के साथ ही बीच में कुछ नोकीला होता है और आस-वृक्ष पूरी गोलाई लिए हुए तथा पीपल का वृक्ष नोकीला और कम गोलाई लिए हुए होता है। नारियल और सुपारी की पत्तियाँ लगभग एक जैसी होती हैं किन्तु दोनों के तने में बहुत अंतर है, सुपारी का तना बहुत पतला, सीधा, लम्बा होता है और नारियल का इससे मोटा।

रूप-जगत् में दो प्रकार का माप है - (१) रूप का बहिर्गतीन माप, (२) आभ्यन्तरीन माप। भाव को लेकर सुगंध, सौंदर्य की जब आलोचना करते हैं, तब आभ्यन्तरीन माप होता है। अंदर और बाहर के ये दोनों रूप मिलाकर ही स्वरूप-रूप संपूर्णता पाते हैं। लम्बाई-चौड़ाई और गहराई या ऊँचाई मिला कर ही वस्तु का पूर्ण माप होता है।

बहिर्गतीन माप ही चित्रकला और मूर्तिकला का आधार है। विष्णुधर्मोत्तर, मानसोत्तर या अभिल-षितार्थचिंतामणि, शिल्परत्न, रूपमंडन आदि ग्रन्थों में मान-परिमाण के नियमों का विशद विवेचन है। विष्णुधर्मोत्तर, अध्याय ३५-३६ में अंग-प्रत्यंगों का नाप विस्तार से दिया गया है। विष्णुधर्मोत्तर और शिल्परत्न में पाँच प्रकार के मनुष्यों का वर्णन है - (१) हय, (२) भद्र, (३) मालव्य, (४) रुक्क (५) राजक। इनकी ऊँचाई क्रमशः १०८, १०६, १०४, १०० और ९० अंगुल की बताई गई है। इस प्रकार विष्णुधर्मोत्तर का हंस प्रमाण (जो सर्व-श्रेष्ठ माना गया है) १०८ अंगुल का "नवताल" ही है।

विष्णुधर्मोत्तर की नाप की रीति :

- ८ प्रमाण — १ गज
- ८ राज — १ बालागर
- ८ बालागर — १ लिक्सा
- ८ लिक्सा — १ यूका
- ८ यूका — १ यव
- ८ यव — १ अंगुल

१२ अंगुल या ४ अमसा — १ ताल।

१२ अंगुल (या १ ताल) \times ९ ताल = १०८ अंगुल का नवताल। यहाँ पर प्रमाण यूनिट के अर्थ में आया है।

सोमेश्वर के मानसोत्तर के चित्र-विधान पर यद्यपि विष्णुधर्मोत्तर के "चित्रसूत्र" का प्रभाव है, फिर भी युग के परिवर्तन की दृष्टि से उसमें कुछ मौलिकता है। सोमेश्वर की मान-प्रणाली भी अपनी है जैसा नीचे की तालिका से प्रगट है —

- ८ परमाणु — १ त्रसरेणु । ८ यव — १ अंगुल या मात्रा
- ८ त्रसरेणु — १ बालाग्र । २ मात्रा — १ गोलक या कला
- ८ बालाग्र — १ लिक्सा । ३ मात्रा — १ अध्यर्द्धकला

८ त्रिधा — १ युका १४ मात्रा—१ भाग
८ युका — १ यव १३ भाग—१ वितस्ति या ताल ।

इसी प्रकार "विष्णुधर्मोत्तर" एवं "मानसोल्लास" में एक संपूर्ण शरीर का एक ढाचा प्रस्तुत करने के लिए उसका "नवताल प्रमाण" इस तरह निर्धारित किया गया है ।

नवताल प्रमाण के नाप की रीति (१२ अंगुल = १ ताल)

विष्णुधर्मोत्तर		मानसोल्लास	
चेहरा	— १२ अंगुल	चेहरा	— १ ताल
उष्णीष-केशात	— २ „	उष्णीष-केशात	— २ अंगुल
गला	— ४ „	ग्रीवा	— ४ अंगुल
गले से हृदय	— १२ „	ग्रीवा से हृदय	— १ ताल
हृदय से नाभि	— १२ „	हृदय से नाभि	— १ ताल
नाभि से पेड़ू	— १२ „	नाभि से मेढू	— १ ताल
जाघ	— २४ „	जाघ	— २ ताल
धुटना	— ३ „	जानु	— ४ अंगुल
ऊरु	— २४ „	ऊरु	— २ ताल
गुल्फ	— ३ „	चरण	— २ अंगुल
१०८ अंगुल		१०८ अंगुल	

इसमें केवल जानु में भेद है ।

सभी मनुष्य अपने हाथ से माडे तीन हाथ लम्बे होने हैं । मनुष्य का अपना मुखमंडल उसी का एक विधत (वितस्ति या वित्ता — आधा हाथ या १२ अंगुल) होता है । इसी प्रकार और भी बहुत से नाप हैं जैसे युवा पुरुष के ओर बालक के सिर के नाप में थोड़ा अंतर है । शिशु का सिर उसके एक विधत (१२ अंगुल) से थोड़ा अधिक होता है । विविध मान-परिमाण के नियम से मोटे-पतले शरीर की रचना होती है । अभिलपितार्थचिंतामणि में कहा गया है :—

प्राणी वा यदि वाऽप्राणी यत्प्रमाणमभोप्सितम् ।
चिन्तयेत्तत्प्रमाणं तद्भूयात् भित्तौ निवेशयेत् ॥ १५८ ॥
भित्तौ निवेशितस्यास्य दृग्भ्रमानस्य चेतसा ।
तन्मानेन लिखेल्लेखां सर्वाणि विचक्षण ॥ १५९ ॥

मनुष्य की आकृति केवल तालमान तथा अंगुल पर ही नहीं आधारित रहती, वरन् नापने की कई रेखाओं पर भी प्रमाण आधारित है जैसा विष्णुधर्मोत्तर और शिल्परत्न में भी वर्णित है — ब्रह्मसूत्र, पक्षसूत्र, बहिःसूत्र (अथवा ब्रह्मसूत्र, मध्यसूत्र एवं पार्श्वसूत्र, कक्षसूत्र, बाहुसूत्र) ।

जलवायु आदि की भिन्नता के कारण जातिगत एक प्रकार का अलग माप भी होता है, जैसे — चीनी, नेपाली, संथाल, पठान, नीग्रो, रेडइण्डियन आदि अलग-अलग जाति के लोगो के मान-परिमाण में भिन्नता होती है ।

कोई नाटा, कोई लम्बा, किसी की नाक लम्बी, किसी की बपट्टी, किसी का पंख शरीर के अनुपात में बहुत छोटा आदि भेदाभेद होता है। मनुष्य के मान-परिमाण में उसके अवस्था के अनुसार भी भिन्नता आती है, जैसे-बालक और वृद्ध। रूप के अंतर में, बाह्य में प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष में, परोक्ष और अपरोक्ष में, निजस्व-परस्व में, समान-असमान का नियम प्रमाण देता है। उसी में चित्र में रूप-रचना होनी है।

अलंकारशास्त्र में तीन प्रकार की नायक-नायिकाओं का वर्णन आया है - (१) दिव्य, (२) अदिव्य एवं (३) दिव्यादिव्य। यही तीन प्रकार का रूप शिल्पशास्त्र में भी कहा गया है - (१) देवता, (२) मनुष्य एवं (३) देवता-मनुष्य से मिश्रित रूप। देवलोका, मर्त्यलोका एवं गन्धर्वलोका - इन तीनों रूपों को लेकर ही शिल्प-शास्त्र में मान-परिमाण और लक्षण दिया गया है। किन्तु चित्रकला या मूर्तिकला में, दिव्यादिव्य एवं अदिव्य मान-परिमाण ही काम में आते हैं, क्योंकि रूप अदिव्य हो जाता है और रस दिव्य।

शिल्पशास्त्र के प्रतिमा-लक्षण में जो मान-परिमाण सुनिश्चित हैं, उसमें देवता और उनके वाहन आदि के लिए कही कुछ बढ़ाकर और कही कुछ घटा कर तालमाल स्थिर किया है। यथा - नवनाल, दशनाल, कौमारी, वामनी, राक्षसी इत्यादि।

वामनी सप्तताला स्यादष्टतालान्तु मानुषी।

नवताला स्मृता दंभी राक्षसी दशतालिका ॥ ४१८६ ॥—शुक्रनीति

जो प्रतिमा ७ ताल-प्रमाण की ऊँची होती है वह 'वामनी', ८ ताल की 'मानुषी', ९ ताल की 'दैवी' और १० ताल प्रमाण की ऊँची 'राक्षसी' कहलाती है। अजन्ता में इन सभी प्रमाणों की मूर्तियों के दिग्दर्शन होते हैं। जैसे - अजन्ता, गुफा १७ में वासगृह में मधुपान करते पति-पत्नी के निकट मधु पात्र लिए हुए परिचारक वामन (बौना)। मानुषी प्रतिमा तो अजन्ता के सभी दृश्यों में है। विशालकाय दैवी बुद्ध प्रतिमा के सम्मुख राहुल को समर्पण करते माता यशोधरा (अजन्ता, गुफा १७) तथा उसी गुफा १७ में राक्षसी प्रतिमा मिहल्लो की सेना नाव से समुद्र पार करते हुए तथा उसी दृश्य में समर्पण करती हुई राक्षसियों का अंकन है।

शास्त्रकारों ने मनुष्य और पशु-पक्षियों के विविध मान-परिमाण को एक में मिलाकर भी अनेक देवी-देवताओं का रूप-स्वरूप निर्धारित किया है, जैसे - गणेश, चतुर्मुख ब्रह्मा, पञ्चमुख शिव, षण्मुख कार्तिकेय, वाराह, वृषिह, हरि-हर, अर्धनारीश्वर, दशानन, गरुड, नैगमेश आदि। विशाल मानव शरीर और विरूप को लेकर राक्षसी प्रतिमा बनाते हैं। मनुष्य और वराह के मान-परिमाण को बढ़ा करके वराह-अवतार, घोड़ा या पक्षी और मनुष्य मिलकर किन्नर, मनुष्य के माप की विशालता और अग-प्रत्यग का बाहुल्य लेकर समस्त देव-देवियों की मूर्तियाँ बनी हैं। पक्षी और मनुष्य की आँखों का मिलान करके सुन्दर आँखों को खज्जन-नेत्र की सजा दी गई है। यह दोनों असमान होने पर भी समान है। इस प्रकार के समस्त जीव-जगत् में समान - असमान, मान-परिमाण एक करके, प्रतिमाकारक विश्व के रूप की रचना करता है। उसके बाद वृक्ष और फूल-पत्ती को लेकर - जैसे कल्पतरु, पारिजात, वेलपत्र आदि - ऐसी विभिन्न रूप की सृष्टि चल रही है। प्रतिमा-निर्माण के मान - परिमाण की यह सीमा मर्त्यरूप के व्यतिक्रम के ऊपर आधारित है।

कलाकार प्रतिमा के अपरिमेय (जिसकी नाप-तौल न हो सके, अनगिनत)-रस को परिमिति के मध्य में रख कर एक-एक रस-रूप की रचना करता है। रस को यदि हम ग्रहण करना चाहते हैं तो आलम्बन का मान-परिमाण कैसा होना चाहिये, यह कलाकार के लिए विचारणीय विषय है।

देव-प्रतिमा के सूक्ष्मानिमूक्ष्म मान-परिमाण के शास्त्रीय-विधान में हेर-फेर नहीं हो सकता, जैसे — उन्मीलित नेत्र, स्मित मुख, अंग-प्रत्यंग की भंगिमा इत्यादि । इस प्रकार के शास्त्रीय मान-परिमाण से युक्त असह्य देव-प्रतिमाये पूजा के काम में ही आती है, किन्तु कलाकार के कार्य में इन नियमों के पालन में बाधा उत्पन्न होती है । शास्त्र के नियमों से कलाकार की क्रिया रुक हो जाती है, अतः वह अपनी कृति में अपनी भावनाओं का समावेश नहीं कर सकता । फिर भी, कितने ही कलाकारों ने शास्त्रीय मर्यादा की परिधि में रहते हुए अपनी भावनाओं को अपनी कलाकृति में व्यक्त करने का सफल प्रयास किया है और उनके ये मौलिक प्रयोग ही उक्त कलाकृतियों की विशेषता मानी जाती हैं ।

३—भाव :—चित्त की वृत्ति ही भाव है । चित्त की यह सहज प्रवृत्ति है कि वह कुछ न कुछ सदैव विचार करता रहता है । यह एक मानसिक वृत्ति या मनोवृत्ति है । चित्त इसे कभी भावों द्वारा (नेत्र, ध्रुव-भंग, मुखरागादि के माध्यम से) प्रगट करता है और कभी नहीं भी प्रगट करता । चित्त की वृत्तियाँ चंचल होती हैं । ये प्रतिक्षण तीव्रता से परिवर्तित होती रहती हैं । कलाकार इन वृत्तियों को सामूहिक रूप में अपनी कृति में व्यक्त करता है । पातजल योगगूत्र में कहा गया है कि इन चंचल चित्तवृत्तियों का निरोध योग के द्वारा करना चाहिये । निष्कम्प दीप-शिखा के समान योग में निरोध होता है । रूपभेद, प्रमाण — ये बाह्य आकार हैं । इसी में ही भाव उत्पन्न होता है ।

रूप के लिए शास्त्रकार ने “रूपभेदा.” (अनेक प्रकार के रूप) कहा है, प्रमाण के लिए भी “प्रमाणानि” बहुवचन देकर निर्देश किया है और भिन्न-भिन्न रूपों के लिए भी बहुप्रमाण है तथा भाव के लिए “भावयोजनम्” कहा है । भावलावण्ययोजनम् — में द्वन्द्व समान से “योजनम्” भाव तथा लावण्य दोनों के साथ संयुक्त होगा । इसका अर्थ है कि रूप को भाव के साथ युक्त करना चाहिये, रूप में भाव की योजना करनी चाहिये । चित्र में केवल रूप और मान-परिमाण देकर ही कलाकार का कार्य पूर्ण नहीं हो जाता । उसे अपनी कृति में भाव का भी सन्निवेश करना पड़ता है, तभी उसका चित्र मरम, सुन्दर, मनोहर होता है ।

भाव, कलाकार के अकन में चित्रित आकृतियों के स्वभाव आदि को परिलक्षित करता है । चित्र के षडंग में भाव का अत्यधिक महत्त्व है । स्वभाव की यह अभिव्यक्ति भारतीय चित्रकारी की सर्वप्रधान विशेषता और प्राण माना गया है । भाव शब्द कहने के साथ ही तत्संबन्धी अनेक शब्द मस्तिष्क में विद्युत् काति के समान कौंध जाते हैं, जैसे — आकृति की भाव-भंगिमा, स्वभाव मनोभाव या मनोवृत्ति विभाव, अनुभाव, संचारी-भाव, व्यभिचारी भाव, सत्त्वभाव एवं व्यग्य इत्यादि ।

अवनी बाबू ने ‘मिक्स लिम्ब्स आफ इंडियन पेंटिंग’ में भाव के सम्बन्ध में कहा है :— “Bhava is idea, sentiment intention, nature of a thing and Vyangya means suggestion : In art, we express bhava by the different attitudes.”

भाव का अर्थ है — “The action of feelings on forms” । अनुभाव से विभाव उत्पन्न होता है यह अवनीन्द्रनाथ ने माना है । इसे पारिभाषिक शब्दों में कहेंगे कि भाव, आकृति में अन्तर्निहित भावों के प्रभाव को प्रगट करता है । विभावजनित चित्तवृत्ति भाव है । जैसे — बुद्ध की मूर्ति में शांत भाव ही दिखलाना है । इसे बनाने के लिए बुद्ध के शांत भाव को मन में लाने पर ही सफल अभिव्यक्ति हो सकती है, यही विभाव है ।

कुमारस्वामी के अनुसार “भाव” का अर्थ है — nature, emotion, sentiment, or mood, as

represented in a work of art, the vehicle of rasa, और तत्त्वबन्धी "भावना" शब्द का अर्थ है — Origination, production, imagination, persistent image, emotional impression surviving in conscious or unconscious memory.

शरीरेन्द्रियवर्गस्य विकाराणां विधायका ।

भाव विभावजनितादिचिन्तवृत्तयः ईरिताः ॥—भक्तिरमाभूतमिन्द्रु ।

शरीर और इन्द्रिय सभी का विकार—विधायक भाव है, विभावजनित चित्त—वृत्ति भाव है । उज्ज्वलनीलमणि में वैष्णव कवि रूपगोस्वामी भाव की व्याख्या करते हुए कहते हैं -

प्रादुर्भावं व्रजत्येव रत्याख्ये भाव उज्ज्वले ।

निर्विकारात्मके चित्ते भाव प्रथमविक्रिया ॥^१

निर्विकार चित्त में भाव ही प्रथम विक्रिया (आलोडन, चित्त का कंपन, Movement) प्रदान करता है । चित्त स्वभावतः निर्विकार और निर्मल, वर्ण—विहीन है, भाव ही उसे वर्ण देता है, चंचलता या गति देता है । भाव ही मानव को उच्च और नीच पद पर अधिष्ठित करता है । क्रौंच—वध्र—जनित चिरह—दुःख के भाव—पर्याधि से जो महर्षि वाल्मीकि की दिव्य वाणी प्रस्फुटित हुई —

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगम शशवती समा ।

यत् क्रौञ्चमिधुनादेकमवधोः काममोहितः ॥

उसी से वे महाकवि हो गये । हृदय के इन्हीं प्रच्छन्न, प्रसुप्त विचाराकर्षण को भाव कहते हैं ।

भूतकाल की कृति और भविष्य के कर्तव्य के बारे में मन में जो तत्क्षण योजना बनती है, वही भाव है । चित्र में उक्त विशेषताओं का परिलक्षण भाव है । जैसे — भारत कला भवन में माखन चोरी का एक रेखाचित्र है जिसमें कृष्ण ग्वाल—बालों के साथ मक्खन चुरा कर खा रहे हैं और एक बंदर खिड़की में से ललचाई दृष्टि से झाक रहा है । भारतीय चित्रकार अपने चित्रों में भाव—प्रदर्शन का बहुत ध्यान रखते थे । विष्णुधर्मोत्तर में भी कहा गया है कि चित्र में संपूर्ण अंग और उपागों से भाव को दिखलाना चाहिये ।

यथा नृत्ते तथा चित्रे त्रैलोक्यानुकृति स्मृता ।

दृष्टश्च तथा भावा अंगोपांगानि सर्वशः ॥

नृत्यकला की तरह चित्रकला में भी तीनों लोकों की अनुकृति की जा सकती है । चित्रवन, भाव और अंग—प्रत्यंग — सब प्रकार से दोनों में साम्य है ।

इसमें देव, नृप आदि मनुष्यों में तथा प्रात साय, ऋतुओं आदि में रस और भाव को दिखलाने का निर्देश किया गया है — “रसभावाश्च कर्तव्या यथापूर्वमुदाहृताः ।”

अपराजितपृच्छा में कहा गया है कि ब्रह्मवादीजन जैसे जल में चन्द्रमा को देखते हैं, वैसे ही संपूर्ण ससार को चित्रमय भाव और रूप में देखते हैं —

१—टीका—उज्ज्वले शृंगारे रसे रत्याख्यो रतिनामा यो भावः स्थायी तस्मिन् प्रादुर्भावं व्रजति प्राप्नुवति सति चित्रे या प्रथमविक्रिया वयः सधौ अभूतपूर्वं प्रथमो यः कन्दर्पक्षोभानुभव स भावः । चित्ते कीदृशे । निर्विकारात्मके पौगण्ड वयस्त्वेन कन्दर्प प्रवेशभावात् तद्विकारहीन इत्यर्थः ।

—उज्ज्वलनीलमणि, पृ० २४५।

“पश्यन्ति भावरूपंश्च जलं चन्द्रमसं यथा ।
तद्वच्चित्रमयं सर्वं पश्यन्ति ब्रह्मवादिनः ॥”

जल में चन्द्र प्रतिबिम्ब के समान यह समान भाव रूप है । यहाँ पर भाव आंतरिक है और रूप बाह्य । भाव और रूप आभास है सत्य नहीं । मानसोल्लास में कहा गया है —

शृंगारादिरसो यत्र दर्शनादेव गम्यते ।
भावचित्र तदाख्यातं चित्रकौतुककारकम् ॥
सुप्रमाणं तथा विद्वन्निबद्धं भावचित्रकम् ।

शृंगारादि रस जिस चित्र में दिखलाया जाता है, उसे “भाव-चित्र” कहते हैं, और भावचित्र ही कौतुक को बढ़ाने वाला होता है । भावचित्र अर्थात् रसचित्र अथवा काल्पनिक चित्र सुन्दर, प्रमाणयुक्त और विद्व-अविद्व दोनों प्रकार का होता है । मानसोल्लास में भाव तथा रस में युक्त आकृति वाले चित्र को “अविद्वचित्र” कहा गया है ।

भावुक और तत्त्वविद् में बहुत अंतर है । तत्त्वविद् विश्व के शिल्पकार्य के पुरातत्त्व (स्थूल ज्ञान) का ज्ञाता होता है और भावुक उसके रस को जानता है । भाव और रस कला के प्रमुख साधन हैं । भाव इस भौतिक जगत् की व्यापक सत्ता है, वह चित्तवृत्ति के रूप में प्राणिमात्र में वैसे ही व्याप्त है जैसे पार्थिव तत्व में गंध । परन्तु मानव में यह अत्यन्त उत्कृष्ट रूप में वर्तमान है । वस्तुतः बिना भाव के मनुष्य ही नहीं, सृष्टि की प्रक्रिया की कल्पना भी असंभव है । भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में भाव की इस व्यापक सत्ता का ही विचार करके नाट्य के प्रसंग में उसका शास्त्रीय विवेचन प्रस्तुत किया है —

त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् ।
नानाभावोपसंपन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ॥ -१।१०७-११२ ॥

जिस प्रकार नाट्य में संपूर्ण त्रैलोक्य के भावों की अनुकृति होती है और इन विविध भावों के अंतर्गत नाना अवस्थाएँ हैं, उसी प्रकार चित्र में भी त्रैलोक्यानुकृति एवं भावोपपन्नता होती है ।

भाव का शास्त्रीय विवेचन :—प्रश्न उठता है कि भाव क्यों कहे गये हैं और वे किसको भावित (भावना) कहते हैं ? भावाश्चैव कथं प्रोक्ताः किं वा ते भावयन्त्यपि । (नाट्यशास्त्र, ६।३) । नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने इसकी अतीव सुन्दर व्याख्या की है । भावा इति कस्मात् । किं भवन्तीति भावाः किं वा भावयन्तीति भावाः । उच्यते - वागंगसत्वोपेतान्काव्यर्थान्भावयन्तीति भावा इति । - भाव यह चित्तवृत्ति के लिए क्यों प्रललित है ? क्या ये हृदय में चित्तवृत्ति के रूप में स्थित होते हैं, इस कारण भाव कहे जाते हैं अथवा भावना करने वाले होने के कारण भाव होते हैं । उत्तर है — वाक्, अंग तथा सत्व में युक्त काव्यार्थों को भावित करने के कारण भाव कहे जाते हैं ।

भावना (कल्पना से अनुकरण) करने वाले होने के कारण ये भाव कहलाते हैं, क्योंकि भाव चित्तवृत्ति स्वरूप होते हैं, अतः उनकी दो प्रकार से व्युत्पत्ति की सम्भावना स्वीकार की जाती है । रति-भाव के प्रकट होने की स्थिति को एक रूप में माना जा सकता है । इसमें भाव विस्तार अथवा उत्कर्ष को प्राप्त होता है । भाव का तात्पर्य ही है कि यह अधिकाधिक विकसित होता है और क्षण भर के लिए भी एक रूप में स्थिर नहीं रहता । अनुभाव ज्ञान के माध्यम से ये भाव सीमित समय में चित्तवृत्तियों को भावित करते हैं । इस प्रकार हृदय में व्याप्त होकर ये भाव आस्वादनीय हो जाते हैं ।

भरत की दृष्टि में “भाव” मात्र स्थायी चित्तवृत्ति ही नहीं अपितु रसानुभव की समस्त प्रक्रिया का वह स्रोत भी है। उनके विचार से विभाव (आलवन रूप नायक-नायिका एवं उद्दीपन रूप प्रकृति-सुन्दरता आदि) मात्र रस-प्रतीति के ही कारण नहीं होने, अपितु अभिनय के माध्यम से स्थायी भावों को भी प्रतीति योग्य बनाने हैं, अतएव वे विभाव के रूप में प्रसिद्ध हैं।

व्युत्पत्ति और अर्थ :---भाव शब्द “भू” धातु से करण अर्थ में (धातुप्रत्यय लगाने से बनता है) होता है तथा भावित, वासित और कृत — ये सभी समानार्थक हैं। लोक में भी यह प्रसिद्ध है — अहो, इस गन्ध से और इस रस से मैं कुछ भावित हो गया हूँ। इससे भावित का अर्थ परिख्यात होना है। “मेदिनी कोश” में भाव का अर्थ मत्ता, स्वभाव, अभिप्राय, चेष्टा, क्रिया, लीला आदि है।

भावः सत्तास्वभावाभिप्रायचेष्टात्मजन्मसु ।

क्रियालीलापदार्थेषु विभूतिबन्धुजन्तुषु ॥

अमरकोश में मन के विकार को भाव कहा गया है — विकारो मानसो भावः अतः भाव वर्णन से पूर्ण विकार को समझ लेना आवश्यक है। मन जब किसी हेतु विचलित हो जाता है तब उस दशा को विकार कहते हैं।^१ काव्यशास्त्र के आचार्यों ने मानसिक विकार अथवा वामना को ही भाव माना है। मानसिक विकार होने पर वास्तविक ज्ञान के लिए चित्त की वृत्तियों का निराध करना चाहिये, ऐसा पातञ्जल योगसूत्र में कहा गया है — योगश्चित्त-वृत्तिनिरोध ॥ २ ॥ अर्थात् चित्त की वृत्तियों का निरोध योग है।

भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में कहा है कि — जो अर्थ विशाखे के द्वारा प्रस्तुत होकर अनुभावों तथा वाचिक, आंगिक तथा सात्विक अभिनयों के द्वारा प्रतीत योग्य बना है, वह भाव कहा जाता है। वचन, अंग तथा मुख-राग द्वारा और सात्विक अभिनय के द्वारा भी कवि के अन्तर्निहित भाव को भावित (अभिव्यक्त या व्याप्त) करना भाव कहलाता है।^२

नाट्यशास्त्र में मुखराग के महत्व को विशेष रूप से प्रतिपादित किया गया है — विभिन्न प्रकार के अंग तथा उपाग से युक्त अभिनय भी बिना मुखराग के शोभित नहीं होता (८, १६५)। वस्तुतः इसके माध्यम से अत्यन्त सूक्ष्म मनोभाव व्यक्त होते हैं।

१—आचार्य सोमनाथ रसपीयूषनिधि में विकार का लक्षण इस प्रकार लिखते हैं :—

चित् किं हि हेतुहि पाइ जब, होई और ते और ।

ताकौ नाम “विकार” कहि, बरनत कवि मिरमौर ॥

२—विभावेनाहतो योऽर्थो ह्यनुभावैस्तु गम्यते ।

वागङ्गसत्त्ववाभिनयै स भाव इति सञ्ज्ञितः ॥ १ ॥

वागङ्गमुखरागेण (रागैश्च) सत्त्वेनाभिनयेन च ।

कवेरन्तर्गतं भाव भावयन्भाव उच्यते ॥ २ ॥ —ता० शा०, मत्स्य अध्याय ।

“सत्त्वाभिनयै” अर्थात् सत्त्व भाव का अभिनय। सात्विक भावों — स्तम्भ, स्वेद, रोमांच आदि आठ हैं — की उत्पत्ति एकाग्र मन होने से होती है। नाट्य प्रसंग में यही सत्त्व है कि नट (पात्र) दुःखी हो या सुखी हो उसे अश्रु अथवा रोमांच आदि का प्रदर्शन करना ही होता है। यही सत्त्वाभिनय है।

मानव का भाव-लोक अन्तर्गत है और यह समस्त विश्व ही भावमय है। मनोविकारों का होना मन का स्वाभाविक धर्म है। इन्हीं मनोविकारों को काव्य में भाव कहा गया है, जिनकी सख्या चार है — (१) स्थायी, (२) विभाव, (३) अनुभाव और (४) संचारी। इनके अन्तर भेद से ४९ भाव वर्णित हैं — इनमें ८ स्थायी, ३३ संचारी और ८ मानसिक भाव हैं। मनोविकारों के कारण को काव्य में विभाव, कार्य को अनुभाव और सहकारी कारणों को संचारी भाव कहते हैं। रति, शोक, क्रोध, कष्ट आदि मानसिक उद्वेग सूक्ष्मरूप से प्रत्येक व्यक्ति के हृदय में सदैव विद्यमान रहते हैं, इन्हीं मानसिक उद्वेग पूर्ण भावों को स्थायी भाव तथा संचारी भाव कहा गया है। स्वभाव में स्थायी और संचारी दोनों एक में होते हैं, किन्तु उनमें सबसे महत्वपूर्ण अंतर यह है कि स्थायी भाव चिर-काल तक मानव हृदय में स्थिर रहता है, परन्तु संचारी भाव एक के पश्चात् दूसरे बारम्बार उत्पन्न और नष्ट होते हुए स्थायी भाव को महायत्ना पहुँचाते रहते हैं। चिर काल तक स्थिर रहने के कारण और विरुद्ध एवं अविरुद्ध भावों को उम पर प्रभाव न होने से स्थायी भाव कहलाता है, किन्तु अनुकूल एवं प्रतिकूल भावों से बढ़ते-घटते और उदय एवं अस्त होते रहने से तथा रस में संचार करने से ये 'संचारी' अथवा 'व्यभिचारी भाव' कहलाते हैं। मानसिक भावों को विभावन अर्थात् आस्वादन के योग्य बनाने वाले 'विभाव' कहलाते हैं, ये स्थायी भाव के कारण कहे जाते हैं और स्थायी भाव का अनुभव कराने वाले 'अनुभाव' कहलाते हैं। इनको स्थायी भाव का कार्य कहा गया है और बारम्बार उदय-अस्त होकर स्थायी भाव को महायत्ना देने के कारण संचारी भावों को स्थायी भाव का सहकारी कारण कहा गया है।

प्रश्न उठता है कि क्या रसों से भावों की उत्पत्ति होती है अथवा भावों से रसों की। इस सम्बन्ध में कुछ लोगो के मत में एक दूसरे के संबन्ध में उनकी उत्पत्ति होती है — "न भावहीनोऽस्ति रसो न भावो रसवर्जितः। परस्परकृता सिद्धिस्तयोरभिनये। भवेत्" ॥ ६।३६ ॥

“एवं भावा रसाश्चैव भावयन्ति परस्परम् ॥ ६।३७ ॥

यथा बीजाद्भवैर्बुधो वृक्षात्पुष्पं फल यथा।

तथा मूलं रसा सर्वे तेभ्यो भावा व्यवस्थिताः ॥ ६।३८ ॥—नाट्यशास्त्र।

भावों के बिना रस नहीं रहता और न रस के बिना भाव होता है। अभिनय के द्वारा एक दूसरे के आश्रय से इनकी सिद्धि होती है। भाव और रस परस्पर एक दूसरे को भाविन करते हैं। जिस प्रकार बीज से वृक्ष होता है और वृक्ष से पुष्प तथा फल होते हैं, वही प्रकार समस्त रस मौलिक है और उनके द्वारा ही भावों की व्यवस्था होती है। इसका समर्थन आनन्दवर्धनाचार्य के इस कथन से होता है — “यदि कवि शृंगारी है, तो समस्त समार रसमय हो जायेगा और यदि वह वीतरागी है तो समस्त काव्य ही नीरस हो जायेगा।” किन्तु भरत मुनि कहते हैं कि यह ऐसा नहीं है, क्योंकि स्पष्ट रूप से भावों से रस की उत्पत्ति देखी जाती है, रसों से भावों की उत्पत्ति नहीं।^१ किन्तु रस-विशेष वाले दृश्य अथवा मवाद के कारण भाव बदल जाते हैं।

भाव कहने के साथ ही “भावुक” शब्द का भी स्मरण हो आता है। भावुक किसे कहते हैं, और भावुक का कार्य क्या है? — जिसके हृदय में भाव उदात्त होता है, वह भावुक है, वह उस भाव की भावना करता है, इससे उसका हृदय द्रवीभूत हो जाता है और तब उसके क्रिया-कलापों में, कृति में वह प्रगट होता है। जैसे भवभूति विरचित उत्तररामचरित में चित्रवीथी को देखने समय सीता के हृदय में प्रेम, भय आदि तरह-तरह के भाव उठने लगते हैं

१—दृश्यते हि भावेभ्यो रसानामभिवर्तिर्न तु रसेभ्यो* भावनामभिवर्तिरिति।—ना० शा०, अ० ६।

पाठभेद — * न रसेभ्यो भावनामिति।

भावुक की मैत्री अथवा रागात्मक संबंध उन सहृदय (भावुक) के भाव के साथ होता है । भावुक और भावनाग्रस्त में भी बहुत अंतर है । वणिक आदि जो बड़े-बड़े व्यापार करते हैं और भोजनादि में ही नृत्य रहते हैं उन्हें "भावनाग्रस्त" कहते हैं । इसके विपरीत भोजनादि की चिन्ता में रहित, सब कुछ छोड़कर जो मधुर और मर्म पदावलिओं की रचना करता है, चित्राकन करता है, जिसके श्रवण-दर्शन से रमिक-अरगिक सभी का हृदय तन्मयित हो उठता है, उसे भावुक कहते हैं । कभी हृदय में कुछ भाव उठा और हम छन्द गुनगुनाने लगे, नेत्रों में रग जा गया, उन सबका कारण अनुसंधान करने पर भाव तथा भावुक हृदय के अतिरिक्त कुछ नहीं मिलता ।

'भाव' का कला और साहित्य की दृष्टि से भी विवेचन किया गया है । — चित्र काव्य, मगीत आदि रचनायें मनुष्यों के भावों को प्रगट करती हैं, उसमें से कुछ तो सहेतुक होती हैं और कुछ अहेतुक । शिल्प-रचना में रस और भाव की दोनों दशाएँ होती हैं और जब भावोदय होता है तभी कविता एवं चित्र लिखा जाता है । भावावेग या भाव-प्रवणता में कलम और तूलिका चलती है, वृत्त में हाथ-पैर थिरकने लगते हैं, कंठ में स्वर प्रस्फुटित हो उठते हैं — ये सब सहेतुक या सार्थक हैं और पागल का प्रलय अहेतुक या निरर्थक है । इसी प्रकार नाट्य में रस-मृष्टि के लिए सकारण भार होती है । एक वृद्ध अष्ट में अगाध भाव रहता है, यह भी सहेतुक है ।

'भाव-चित्र' में चित्रकार (भावुक) और चित्र के विषय (भाव) की कल्पना के द्वारा दोनों में रागात्मक संबंध हो जाता है । इसी को "एकत्वानता" भी कहते हैं । इस रागात्मक संबंध में चित्र में जो एक विशेष स्थिति उत्पन्न होती है, वही भाव है । अर्थात् चित्रकार, चित्रित किये जाते वाले विषय की सम्यक् अनुभूति और उसके प्रति सम्यक् सहानुभूति के कारण, उसकी ऐसी आकृति अंकित करने में समर्थ होता है जिसमें वास्तव मादृश्य ही नहीं बल्कि अन्तस्तल का, मर्म का, स्थूल शरीर का ही नहीं प्रत्युत सूक्ष्म शरीर का भी आन्वेषण होता है । भारतीय चित्रकारों का मिद्धान्त है कि — चित्र में भाव रहे, चेष्टा न रहे । चेष्टा से यहाँ चेष्टित या बनावट का तात्पर्य है ।

सुप्रसिद्ध कलामर्मज्ञ रायकृष्णदान ने "भारत की चित्रकला" में मुगल चित्रकार उस्ताद रामप्रसाद द्वारा दिये गये एक रोचक उदाहरण से चित्र में भाव और चेष्टा के अंतर का इस प्रकार उल्लेख किया है — उस्ताद रामप्रसाद कहते हैं कि — "मान लीजिए राम निषाद-मिलन का एक चित्र है । यदि देखने वाले पर उसका यह प्रभाव पड़ता है कि गुह मच्छी भक्ति-भावना और दीनता से भगवान् का स्वागत कर रहा है कि आज मुझे भव-सागर से पार कर देने वाला आ गया, तो समझना चाहिये कि चित्रकार भाव के अंकन में समर्थ हुआ है । किन्तु यदि चित्र देखने से ऐसा लगता है कि निषाद गिठगिठा कर आव-भगत तो कर रहा है लेकिन मौका पाते ही वह रामचन्द्र को मूस-मास कर किस्सा खतम कर देगा, तो यह चित्र में भाव नहीं चेष्टा हुई ।" तात्पर्य यह है कि पहले में उसकी मनोवृत्ति का भी अंकन रहता है और दूसरे में केवल उसके अभिनय का । अन्य शब्दों में, पहले में चित्रकार की अनुभूति निषाद राज गुह की मनोवृत्ति का साक्षात्कार करके उसे व्यक्त करने में समर्थ होती है, किन्तु दूसरे में उसकी पहचान केवल निषाद के अभिनय या बहिरंग तक रह जाती है ।

चित्रकार अपनी ऐसी भावमयी कृति द्वारा सहृदय दर्शक के मन में जो भावोदय करता है, वही साहित्य-शास्त्र का रस है । चित्र में अन्तर्निहित भावों को प्रकट करना अति कठिन तथा चित्रकारों के लिए बड़ी गूढ़ समस्या है । इसे सभी चित्रकार स्वानुभूत अनुभव के बिना बनाने में असमर्थ होते हैं । सहृदय, भावुक चित्रकार ही भावपूर्ण चित्र बनाने में समर्थ होते हैं । दसवीं शताब्दी में कादमीर के धुराधर आचार्य अभिनवगुप्त कहते हैं — "अधिकारी चात्र विमलप्रतिभाशालिहृदयः" — विमल प्रतिभा जिनके हृदय में है, वे ही रसास्वादन के अधिकारी हैं वही भावुक हैं और ग्रह गुण पुण्यवान् व्यक्तियों को ही मिलता है । उनकी तुलना योगियों से की गई है । अभिनवगुप्त विस्तार में

इस भावुकता, रसजता का वर्णन करते हैं "येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद्विशदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयी-भवनयोग्यता ते हृदयसबादभाजः सहृदया. —" यह रसजता, तन्मय होना, अनुशीलन और अभ्यास से प्राप्त होता है। स्मरण रखना चाहिये कि यह रसजता किसी भाव में तन्मय होने की — लीन होने की — शक्ति है। इस तन्मय — शक्ति का यदि अभाव हो तो रस की प्रतीति असम्भव है, जैसे वधिर सगीत के आस्वादन में अशक्य है। भावुकता और रसास्वादन सहृदय व्यक्ति का विशेष गुण अथवा उच्चरस एक विशेष प्रतिभा है, और यही अद्वितीय प्रतिभा अजन्ता के चित्रकारों में सर्वश्रेष्ठ परिपक्व होती है।

अजन्ता के चित्रकारों के रोम-रोम में भावुकता का अथाह सागर हिलोरे ले रहा है जैसे — अजन्ता की पहली गुफा में बने प्रसिद्ध चित्र अवलोकितेश्वर — पद्मपाणि बोधिसत्व (चित्र - १८) के अंकन में चित्रकार ने असीम विश्व-कल्याण के भाव को बड़े सामर्थ्य और सफलता से उनके मुख-मण्डल पर अभिव्यक्त किया है, जो बोधिसत्व का स्वभाव मानी जाती है। उसमें भाव के साथ साथ वास्तविकता भी है। उनके भावमग्न नेत्र, जैसे स्वर्ग से देखने के कारण नीचे की ओर झुके हैं मानो सारे समार की व्यथा को देख, उसे दूर करने के लिए चिंतित हैं। एक अन्य दृश्य में अर्वागिर्ना पद्मोद्भवा बुद्ध के सम्मुख पुत्र राहुल को समर्पण करते हुए अंकित है, भावुकता में ओत-प्रोत यह चित्र बोधिसत्व के गर्वभ्रष्ट अंकों में से एक है। चापैष जानक में मार-विजय, बुद्ध गुफा में बुद्ध कञ्चुक के आर्त नेत्र ही उसकी कल्याण कथा कह रहे हैं। दाहिने हाथ की मुद्रा ही सब कुछ नष्ट होने की सूचना दे रही है।

अजन्ता के चित्रों में प्रेम, लज्जा, हर्ष, हाम, शोक, उत्साह, क्रोध, वृणा, भय, आश्चर्य, चिन्ता, विरक्ति, निस्संगता, शान्ति आदि भावों को बड़ी कुशलता से दिखलाया गया है जिसका वर्णन करना प्रायः असम्भव है। अजन्ता, गुफा १, के "मार-विजय" चित्र में नव-रसों का चित्रण एक साथ देखा जा सकता (चित्र - १९)

काव्य में हृदय-व्यसन भावों को प्रकट करना कुछ सरल है। कवि ऐसी बहुत-सी बातों को अपनी कविता में छोड़ देता है जिसका पाठक स्वयं समझ लेते हैं। परन्तु चित्रकार के लिए इसमें महान् सकट उपस्थित हो जाता है कि कौन-सी वस्तु ले और कौन-सी छोड़ दे, क्योंकि चित्र में एक दृश्य में सारे दृश्य स्थिर हो जाते हैं। अतः काव्य और चित्र दोनों स्वतन्त्र हैं। कवि कहते हैं — "संचारिणी परलविनी लतेव" (कुमार०, ५।३५) अर्थात् पल्लविनी लता के समान संचरण करने वाली रूपसी (नारी)। इसमें लता को प्रत्यक्ष देखकर रूपसी का भाव अथवा रूपसी को देखकर सुन्दर लता का भाव कवि के मन में उठता है। कवि, रूपसी के समान लता कहकर उपमा द्वारा अपने भावों को अभिव्यक्त करता है, किन्तु चित्रकार लता के रूप में नारी का चित्रण करके अपने भावों को अभिव्यक्त नहीं कर सकता, वह कोमलांगी रमणी को सुन्दर भगिमा में खड़ी अंकित करके, उसके बगल में वसत के नवीन पुष्पो से युक्त लता को चित्रित करके अपने भावों को अभिव्यक्त करता है।

हृदय के प्रच्छन्न विचाराकर्षण को भाव कहते हैं। भिन्न-भिन्न भावों की शक्ति में शरीर में भिन्न-भिन्न विकारों का प्रादुर्भाव होता है। अतएव मानव चित्तवृत्ति रस का सहगमन करता है और उसी के अनुकूल भाव नियमित रहता है। जो भाव नेत्र, भृकुटि, हाथ-पैर आदि शरीर के अवयवों द्वारा प्रदर्शित किये जाते हैं, उनको कायिक (काया-शरीर द्वारा होने वाले) भाव कहते हैं। विचारशक्ति के अनुसार चित्र में भावों का प्रदर्शन होता है। भाव ही हमारे शरीर के अंग-प्रत्यंगों को परिवर्तनशील बनाता है।

अलंकार शास्त्र में — (१) भाव, (२) हाव और (३) हेला — ये तीनों अनुभाव के अन्तर्गत अलंकार हैं, ये सात्विक और अंगजा हैं। इनमें से "भाव" तथा "हाव" का चित्रकला से घनिष्ठ संबंध है। उज्जवलनीलमणि (पृ. २४५) में हाव के संबंध में कहा गया है :

‘भाव’ का कला और साहित्य की दृष्टि में भी निवेदन किया गया है। — ‘भाव का अर्थ सर्वांग आदि रचनाय मनुष्यों के भावों को प्रगट करती है, उसमें से कुछ तो मधेयक होती हैं और कुछ अशुभ !’ मित्र रचना से रस और भाव की दोनों दशाये होती हैं और जब भावोदय होता है तभी कविता तब विभव प्रकट होती है। सावधान या भाव-प्रवणता से कलम और तूलिका चलती है, हृदय में झलक और मित्रता पाये है, कल में रस पर प्रकटित हो उठते है - ये सब सहेतुक या सार्थक है और पाठक का प्रयाण अहेतुक या अमार्थक है। उभी प्रकार पाठक में रस-तृप्ति के लिए सकारण भार होती है। एक वृद्ध अश्रु में अगाध भार रहता है, यह भी सहेतुक है।

‘भाव-चित्र’ से विशकार (भावुक) और चित्र के प्रिय (सा) के सम्बन्ध का ज्ञान दोनों में रागात्मक संबन्ध हो जाता है। उसी को ‘सहभागीता’ भी कहते हैं। यह रागात्मक संबन्ध ही इस में जो एक विशेष स्थिति उत्पन्न होती है, वही भाव है। अर्थात् चित्रकार, विविध चित्र नाम वाले प्रिय हो सके, अनुभूति और उसके प्रति सम्यक् सहानुभूति के कारण, उसकी ऐसी आकृति आकषक रूप में समर्थ होती है जिसमें वह स्वयं सादृश्य ही नहीं बल्कि अन्तस्त्व का, मर्म का, स्थूल शरीर का ही नहीं सूक्ष्म मर्म का भी आभास होता है। भारतीय चित्र-कारों का मिद्धान्त है कि — चित्र में भाव रहे बिना न चित्र। चित्र में यही वैशिष्ट्य या स्वाभाव का वाच्य है।

मुद्रप्रसिद्ध कलामञ्जरी रायकृष्णदास ने "भारत की चित्रकला" में मुद्र-चित्रकार गुप्ताई रामप्रसाद द्वारा दिये गये एक रोचक उदाहरण से चित्र में भाव और चेतना के अंतर का इस प्रकार उल्लेख किया है -- उस्ताद रामप्रसाद कहते हैं कि -- "भाव लीजिए राम निषाद-मिथुन का एक चित्र है। यदि हमने इसके पर हमका यह प्रभाव पड़ता है कि गुह मच्छी भक्ति-भावना और हीनता से अभिमान का स्वागत कर रहा है कि भाव मुझे अवलम्बन से पार कर देने वाला आ गया, तो ममज्ञता चाहे जिस कि चित्रकार भाव के अकल में हमसे हुआ है। किन्तु यदि चित्र देखने से ऐसा लगता है कि निषाद मिथुन का भाव-भंगन तो कर रहा है उल्लेख मौला पाने ही यह रामचन्द्र को मूस भास कर किस्मा खतम कर देगा, तो यह चित्र में भाव नहीं चला रहा।" वास्तव में यह है कि चित्र में उसकी मनोवृत्ति का भी अंकन रहता है और हमसे में केवल इसके अभिनय का। अन्य शब्दों में, चित्र में चित्रकार की अनुभूति निषाद राज गुह की मनोवृत्ति का साक्षात्कार करने से उसे स्वयं करने में लगन होती है, किन्तु हमसे में उसकी पहुँच केवल निषाद के अभिनय या बहिरंग तक रह जाती है।

चित्रकार अपनी ऐसी भावमयी कृति द्वारा महदश दर्शक के मन में जो भावोदय करता है, वही साहित्य शास्त्र का रस है। चित्र में अल्पनिहित भावों को प्रकट करना यनि कठिन तथा चित्रकारों के लिए बड़ी सूक्ष्म मनमया है। इसे सभी चित्रकार स्वानुभूत अनुभव के बिना बनाने में असमर्थ होते हैं। महदश, भावुक चित्रकार ही भावपूर्ण चित्र बनाने में समर्थ होते हैं। दशवीं शताब्दी में फारसी के पुस्तकार आमाय आभनबगुम कहते हैं - "अधिकारी चात्र विमलप्रतिभाशालिहृदयः" — विमल प्रतिभा जिनको हृदय में है, वे ही समाचारों के चित्रकार हैं वही भावुक हैं और यह गुण पुष्पवान् व्यक्तियों को ही मिलता है। उनको मुन्दरा मांसमयी में भी सदैव है। आभनबगुम विस्तार में

इस भावुकता, रमजता का वर्णन करने हैं "येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद्विशदीभूते मनोमुकुरे वर्णनीयतन्मयी-भवनयोग्यता ते हृदयसवादभाजः सहृदयाः —" यह रमजता, तन्मय होना, अनुशीलन और अभ्यास से प्राप्त होता है। स्मरण रखना चाहिये कि यह रमजता किसी भाव में तन्मय होने की — लीन होने की — शक्ति है। इस तन्मय — शक्ति का यदि अभाव हो तो रम की प्रतीति असम्भव है, जैसे वधिर मगीत के आस्वादन में अक्षय है। भावुकता और रमास्वादन सहृदय वरक्ति का विशेष गुण अथवा ईश्वरदत्त एक विशेष प्रतिभा है, और यही अद्वितीय प्रतिभा अजन्ता के चित्रकारों में सर्वोच्चतः परिपक्व होती है।

अजन्ता के चित्रकारों के रोम-रोम में भावुकता का अथाह सागर हिलोरे ले रहा है जैसे — अजन्ता की पहली गुफा में बने प्रसिद्ध चित्र अवलोकितेश्वर — पद्मपाणि बोधिसत्व (चित्र - १८) के अंकन में चित्रकार ने असीम विश्व-करुणा के भाव को बड़े सामर्थ्य और सफलता से उनके मुख-मण्डल पर अभिव्यक्त किया है, जो बोधिसत्व का स्वभाव मानी जाती है। उसमें भाव के साथ-साथ वास्तविकता भी है। उनके भावमग्न नेत्र, जैसे स्वर्ग से देवते के कारण नीचे की ओर झुके हैं मानो सारे समार की व्यथा को देख, उसे दूर करने के लिए चिंतित है। एक अन्य दृश्य में अधोगिर्ना यशोधरा बुद्ध के सम्मुख पुत्र राहुल को समर्पण करने हुए अंकित है, भावुकता से ओत-प्रोत यह चित्र बोधिगन्ध के सर्वश्रेष्ठ अंकनों में से एक है। चार्ल्स जातक में मार-विजय, बुद्ध गुफा में बुद्ध कञ्चुक के आर्त नत्र ही उसकी कारण कथा कह रहे हैं। दाहिने हाथ की मुद्रा ही मय कुछ नष्ट होने की सूचना दे रही है।

अजन्ता के चित्रों में प्रेम, लज्जा, दर्प, ह्राम, शोक, उन्माद, क्रोध, वृणा, भय, आश्चर्य, चिन्ता, विरक्ति, निस्संगता, शान्ति आदि भावों को बड़ी कुशलता से दिखलाया गया है जिनका वर्णन करना प्रायः असंभव है। अजन्ता, गुफा १, के "मार-विजय" चित्र में नव-रसों का चित्रण एक साथ देखा जा सकता (चित्र - १९)

काव्य में हृदय-न्यस्त भावों को प्रकट करना कुछ सरल है। कवि ऐसी बहुत-सी बातों को अपनी कविता में छोड़ देता है जिनको पाठक स्वयं समझ लेते हैं। परन्तु चित्रकार के लिए इसमें महान् संकट उपस्थित हो जाता है कि कौन-सी वस्तु ले और कौन-सी छोड़ दे, क्योंकि चित्र में एक दृश्य में सारे दृश्य स्थिर हो जाते हैं। अतः काव्य और चित्र दोनों स्वतन्त्र हैं। कवि कहते हैं — "संचारिणी पल्लविनी लतेव" (कुमार०, ५।३५) अर्थात् पल्लविनी लता के समान संचरण करने वाली रूपसी (नारी)। इसमें लता को प्रत्यक्ष देखकर रूपसी का भाव अथवा रूपसी को देखकर सुन्दर लता का भाव कवि के मन में उठता है। कवि, रूपसी के समान लता कहकर उपमा द्वारा अपने भावों को अभिव्यक्त करता है किन्तु चित्रकार लता के रूप में नारी का चित्रण करके अपने भावों को अभिव्यक्त नहीं कर सकता, वह कोमलांगी रमणी को सुन्दर भगिमा में खड़ी अंकित करके, उसके बगल में वसत के नवीन पुष्पो में युक्त लता को चित्रित करके अपने भावों को अभिव्यक्त करता है।

हृदय के प्रच्छन्न विचारार्कषण को भाव कहते हैं। भिन्न-भिन्न भावों की शक्ति से शरीर में भिन्न-भिन्न विकारों का प्रादुर्भाव होता है। अतएव मानव चित्तवृत्ति रस का सहगमन करता है और उसी के अनुकूल भाव नियमित रहता है। जो भाव नेत्र, भृकुटि, हाथ-पैर आदि शरीर के अवयवों द्वारा प्रदर्शित किये जाते हैं, उनको कायिक (काया-शरीर द्वारा होने वाले) भाव कहते हैं। विचारशक्ति के अनुसार चित्र में भावों का प्रदर्शन होता है। भाव ही हमारे शरीर के अंग-प्रत्यंगों को परिवर्तनशील बनाता है।

अलंकार शास्त्र में — (१) भाव, (२) हाव और (३) हेला — ये तीनों अनुभाव के अन्तर्गत अलंकार हैं, ये सात्विक और अग्राज हैं। इनमें से "भाव" तथा "हाव" का चित्रकला से घनिष्ठ संबंध है। उज्जवलनीलमणि (पृ. २४५) में हाव के संबंध में कहा गया है :

ग्रीवारेचकसमुक्तो धूनेत्रादिविकाशकृतः ।
भावादीषत्प्रकाशो यः हाव इति कथ्यते ॥

जहाँ ग्रीवा तिर्यक् करके, धू. नेत्रादि के विकसित होने से अथवा आकृति की विभिन्न भंगिमाओं में भाव का किञ्चित् प्रकाश होता है उसे "हाव" कहा जाता है। उसका हम नेत्रों से देख सकते हैं। भारत कला भवन में पहाड़ी शैली का 'प्रेम-परिरंभ' शीर्षक एक रोचक चित्र (चित्र-२०) है। उसमें शरीर पर फूलपत्ती का अलङ्कारण न करके राधा ने 'हेला' भाव में चंदन से कंचुकी बनायी है और केसर में उसकी डोरी चित्रित की है। उस चित्र के निचे पर गुरुमुखी में एक कविता लिखी है ...

"भूषण भेद सवारि सबैअंग औरहि भाति किये कछु बाना ।
चंदन की कंचुकी कुच ऊपर केसर बंद तेऊ रंग नाना ॥
श्रीघनश्यामसुजान पिया रस के चसके कछु भेद न जाना ।
चहै तिरछो बिहंसो ललना, तब कंचुकी खोलत लाल लजाना ॥"

हाव-भाव से अन्तस्तल की वस्तु (भाव) अभिव्यक्त हो जाती है। वसन्त के नवीन पुष्प, हरे पत्तों में वर्णों के उत्कर्ष में, उनकी सजीव अथवा सो जाने की भंगिमा में, आधी से वृक्षों के झुक जाने, समुद्र की उर्मियों की उद्वण्ड गति में, कपोलों या मिर पर हाथ रखकर बैठने में, आँखों पर आचल डालकर सोने में, अस्त-व्यस्त वेग में, पलकों के झुकने में, अधर के किंचित कंपन में, भौंहों के सामान्य कुंचन आदि की भंगिमा में भाव निहित है।

नेत्रों से भावों का दर्शन होता है और भंगिमाओं से — यथा त्रिभंग, समभंग, अतिभंग, अभंग आदि — शास्त्रमन्मत तथा शास्त्र के बाहर की अनगिनत भंगिमाओं से उनका दिग्दर्शन होता है। किन्तु भाव की व्यञ्जना या गूढ़ भाव को हम केवल मन से अनुभव कर सकते हैं। जैसे —

कोयल का कठ किस चीज को बता रहा है, जाड़े के कुहरे ने किसे डक रखा है, मेरे अन्दर किसकी वेदना बाहर के वसन्त के सारे आनन्द को वर्ण-वर्णों में दुःख की कालिमा आदिम्पन कर रही है, किसका आनन्द अन्धकार में आलोक प्रदान कर रहा है — इसे देखना नेत्रों के वश की बात नहीं है, यह मन के आयत्ताधीन है। अतएव केवल नेत्रों से भाव के कार्य हाव की जो भंगिमा दिखाई पड़ रही है, केवल उसी को चित्रित करने से काम नहीं चलता; क्योंकि इस रूप में भाव की व्यञ्जना का पक्ष सर्वथा छूट जाता है। इंगित के अभाव में व्यंग्य अथवा गूढ़ता के अभाव में केवल रेखा, वर्ण आदि की भंगिमा के पक्ष को दिखाने से चित्र असम्पूर्ण रह जाता है।

काव्य प्रकाश के प्रथम उल्लास में मम्मट ने कहा है —

शब्दचित्रं वाच्यचित्रमव्यंग्यत्ववरम् स्मृतम् ।
इदमुत्तममतिशयिनि व्यंग्ये ॥

व्यंग्य के अभाव में शब्दचित्र, वाच्यचित्र और लिखित चित्र भी अनुत्तम हो जाते हैं। व्यंग्य के रहने पर ही चित्र उत्तम होता है, किन्तु चित्रित के अंदर व्यंग्य देना भी कठिन है।

चित्र-काव्य (मम्मट का अवर-चित्र अर्थात् जो श्रेष्ठ चित्र नहीं है।) में व्यंग्य नहीं होता। अभिधा से लक्षणा और लक्षणा ने व्यञ्जना अधिक श्रेष्ठ है। व्यञ्जना को ही आज कल संकेत (Suggestion) कह सकते हैं।

काव्य में व्यंग्यार्थ प्रधान होता है और चित्र में अभिधा, लक्षणा। किन्तु व्यञ्जना-युक्त चित्र अधिक उत्तम होता है। इसलिए महद्भय होने पर ही दर्शक उसके गूढ़ भाव को समझ सकते हैं।

व्यंग्य और भाव दोनों के अभिप्राय में थोड़ी भिन्नता है। भाव की प्रच्छन्नता अथवा व्यंग्य को चित्र में कैसे दिखाया जाय इसे समझना होगा। — छोटी को जाधा चित्रित करके तथा जेप भाग को बृक्ष की ओट में छिपाकर, चित्रित अंग में उसके भीतर का दृश्य दिखाकर एवं प्रच्छन्न भाग के क्रिया-कलापों का आभास देकर ही व्यक्त कर देते हैं। इसी प्रकार जगत् को दिग्गजाने के दिग्ग कमल-पत्र पर एक जल-विन्दु दिखलाते हैं। इस अंकन को ही पृथ्वी का प्रतीक भी कहा जाने लगा है। अतः एक वस्तु को चारों ओर से भाव-भंगिमा देकर भाव को सीधे ढंग में चिचित्र करते हैं और अंकन का दूसरा प्रकार प्रतीक का होता है। इन सब व्यंग्य और प्रतीकों को कुशल कलाकार ही दिखा सकता है, अन्यथा उसे पग-पग पर धोखा खाना पड़ेगा और उसकी रचना में निम्नलिखित दोष दृष्टिगोचर होंगे — (१) अप्रयुक्तता (यवोचिन्न प्रयोग का अभाव), (२) निहितार्थता (जिसका अर्थ ही समाप्त हो गया हो), (३) प्रतिकूल-वर्णना (जैसा वर्णन जो सर्वोचित विषय में विरुद्ध हो), (४) प्रमिद्विषाग (प्रधानता या मुख्यता से विहीन), (५) दूगन्धय (दूर + अन्धग, अन्धय की प्रतिकूलता) (६) प्रकाशितविरुद्धता (दिखाये हुए भाव में विरुद्धता), इत्यादि।

पूरा में जीव सौम्य होता है उसी प्रकार चित्र में व्यञ्जना होती है। रूप, प्रमाण, भावभंगिमा आदि सब कुछ होने पर भी व्यञ्जना के अभाव में चित्र मूर्तान्धहीन पृथक्-साला के समान अश्रेष्ठ होगा। केवल भाव-भंगिमा को देकर ही तूलिका रख देने में दर्शक का मन चित्र पर नहीं ठहरता। चित्र की भाव-भंगिमा से हमारे मन में थोड़ी देर के लिए आनन्द की लहर अचछ उठती है, किन्तु उससे मन में नये-नये भावों को पाकर मन मुग्ध होकर तरंगयित नहीं होता। वस्तु कभी-कभी वह मन को अचंचिकर लगता है। व्यंग्य इस अर्थ में चित्र और भाव दोनों को बचाता है, उसे नयी-नयी दिशाओं में हमारे सम्मुख प्रस्तुत करता है। भाव का काम है रूप को भंगिमा देना और रूप की ओट में मानो भाव के उगारों को अवगुहित रूप में प्रकट करना ही व्यंग्य का काम है।

प्राचीन भारतीय चित्रकार अपनी कला में भाव-प्रदर्शन का पूर्ण रूप से ध्यान रखते थे। हाथ की मुद्राओं, नेत्रों की चितवनों और पैर आदि अंगों के लोच तथा ठवन से अधिकांश भाव व्यक्त करते हैं। शारीरिक परिवर्तन केवल बाह्य भाव है। जब तक बुद्धि द्वारा यह जानने की चेष्टा न की जाय कि इस परिवर्तन के अन्तरस्थ कौन-सा भाव निहित है, आलेखन सुन्दर हो ही नहीं सकता। अलंकार शास्त्र में कहा है कि वही आलेख्य सुन्दर कहा जा सकता है जिसके बाह्य परिवर्तनों में अन्तर्निहित भाव ज्ञात हो सकें।

संस्कृत काव्यों, नाटकों और अलंकार शास्त्रों में भाव से संबंधित अनेक शब्दों का प्रयोग किया गया है। जैसे — भाव, भावाभास, भावसंघि, भावसरलता, भावोपपन्नता, भावानुप्रवेश, भावगम्य चित्र, भाव-चिह्न आदि। ये सभी थोड़ा परिवर्तन करके कलाकार के काम में आ जाते हैं। इन्हे काव्य या चित्र आदि में प्रकाशित करने में ही प्रभेद है। जो इसे सुचारु रूप से प्रस्तुत कर लेता है वही कुशल कलाकार है।

महाकवि भाम विरचित दूतवाक्यम् में दुर्योधन द्रौपदी-वीर-हरण के चित्र को चित्रपट पर देखकर कहता है — अहो भावोपपन्नता — यह भाव के अनुभव की अत्यधिकता (richness of feeling) है। इसमें उसके सौंदर्य-भाव की अभिव्यञ्जना है। इसी प्रकार उनके प्रतिमानाटकम् (३।५) में भरत मूर्तियों को देखकर उसके भाव तथा गति की प्रशंसा करते हुए कहते हैं — अहो भावगतिराकृतोनाम् ।

सहाकवि कालिदास के समान भाव का चतुर-चित्रीय कवि । कलाकार / अन्तर्गत नहीं दृष्टिग्राह्य होता कुमारसम्भव में कामदेव के वर-सधान के कारण शक्र जी के हृदय में अश्रीरता का भावावेश होता है जिस प्रकार चन्द्रोदय होने पर समुद्र में ज्वार (अश्रीरता, आकर्षण) आने लगता है । उसी फलस्वरूप व निम्नाश्रित पार्वती की ओर प्रेम-पूर्ण दृष्टि से देखने लगते हैं ।

हरस्तु किञ्चित्परिलुप्तधर्प्रश्चन्द्रोदयारम्भ इवाम्बुराशिः ।

उमामुखे बिम्बफलाधरोष्ठे व्यापारयामास विलोचनाभिः ॥ ३१६७ ॥

तभी पार्वती को भी सहसा रोमांच हो जाता है और उनके पुनः किन कदम्बकण्ठ में स्फुरण होने लगता है । अब उनका मनोभाव छिप नहीं सका । वह आगे फेरकर तनिक निरखी-सी होकर लज्जित खड़ी रह गई, इससे उनका मुख और भी सुन्दर हो गया --

विवृष्वती शैलसुतापि भावमङ्गलं स्फुरद्वालकदम्बकण्ठः ।

माघोक्ता चारुतरेण तस्थौ मुखेन पर्यन्तद्विलोचनेन ॥ ३१६८ ॥

उस प्रकार शिव-पार्वती के प्रेम-भाव का यह अत्यन्त सुन्दर वर्णन है । प्रेम हो गया का मूल है । यहाँ पर भाव का अर्थ प्रेम है । कालिदास मेघदूत में विरही यक्ष द्वारा कहलाते हैं

त्वामालिख्य प्रणयकुपितां धातुरागं शिलायां ।

आत्मानं ते चरण पतितं यावद्विच्छाभिः कर्तुम् ॥ २४७ ॥

विरही यक्ष प्रिया (प्रणयकुपित मानिनी नायिका) का चित्र धातुराग में अंकित कर रहा था और भाव-निरेक के कारण उसके नेत्र अश्रु विगलित कर रहे थे । वह अपने मनोभावानुकूल तद्गत प्रिया को भी अपनी स्मृति में भावगम्य चित्र लिखते हुए देखता है । यक्ष मेघ में कहता है कि सम्भवतः तुम मेरी प्रिय पत्नी को मेरा भावगम्य चित्र बनाती हुई पाओगे । भावगम्य अर्थात् मानसिक प्रभाव (Mental impression) युक्त चित्र । -

“मत्सादृश्यं विरहन्तु वा भावगम्यं लिखन्ती ।—” (मेघ० २१२५)

यहाँ भाव का तात्पर्य यह हुआ कि वह अपने बिछुड़े हुए पति का स्मृति-चित्र ही नहीं बना रही थी वरन् उसमें अपनी अन्तर्व्यथा अपनी अन्तर्दृष्टि एवं कल्पना को उड़ाते, यक्ष की वियोग-जनित मानसिक तथा शारीरिक दशा को भी अंकित कर रही थी “स्मृति-चित्र” या “भाव-चित्र” में भावुक (चित्रकार) का भाव (चित्र के विषय) की कल्पना के साथ रागात्मक संबंध हो जाता है । इस एकतामया या रागात्मक संबंध में चित्र में जो बान उत्पन्न हो जाती है वही भाव है । उक्त भाव-चित्र में प्रेम में आमक्ति नहीं है वरन् मानविक भाव है । उत्तम कृति के लिए कलाकार का निःसर्ग या आमक्ति-रहित होना बहुत आवश्यक है । जैसे अज्ञता के चित्रों में नारी-सौंदर्य देखकर प्रेम-भाव तो उत्पन्न होता है, किन्तु उसमें आमक्ति या विकार नहीं, वरन् मानविक भाव उत्पन्न होता है ।

“स्मृति-चित्र” केवल कल्पना-प्रभूत होता है । इसका वर्णन अभिज्ञानशाकुन्तल में भी है । प्रेमी दुष्यन्त चित्र-रचना करने के समय थोड़ी देर के लिए समाधिस्थ अवश्य होता है, किन्तु शीघ्र ही वह प्रेमासक्ति के लोक में आ जाता है । स्वनिर्मित शकुन्तला के चित्र को देखकर उसकी आँखों में आँसू आ जाते हैं । वह कहता है कि नींद न लगने के कारण मैं उससे स्वप्न में भी नहीं मिल पाता और मदा बहते रहने वाले ये आँसू उसे चित्र में भी नहीं देखने देते । —

प्रजागरात् खिलीभूतस्तथाः स्वप्ने सभासमः ।

वाष्पस्तु न ददात्येना द्रष्टु चित्रगतामपि ॥ ६।२२ ॥

विग्रह में चित्र बनाना, उसके द्वारा नायक-नायिका का मन बहलाव करना कालिदास के युग में काव्यगत अभिप्राय के रूप में प्रचलित था । कालिदास ने अपने स्पष्ट रूप में कला के विषय में जो इंगित या व्यंग्य दिये हैं उनमें सिद्ध होता है कि वे मफल चित्रकार भी थे । जो व्यक्ति स्वयं चित्राकार का कार्य नहीं करता वह ऐसे इंगित भी नहीं कर सकता ।

अभिज्ञानशाकुन्तल में तो भाव-चित्र की पराकाष्ठा देखते ही बनती है । राजा दुष्यन्त ने शकुन्तला का जो चित्र बताया था उसमें रंगों के भरने में उसके शरीर के उच्चावच अंगों की जो गोभा निखर आई थी, उसे देखकर विदूषक ने कहा था कि — “बाह सखे ! तुमने यह चित्र बहुत ही सुन्दर बनाया है और प्रत्येक अंग में मन के भाव प्रकट हो रहे हैं । मेरी भाखें इस चित्र में बने हुए ऊँचे-नीचे स्थानों में फिमल सी रह गई हैं ।” राजा ने भावगम्य चित्र बनाया था । उसका यह चित्र केवल ऊपरी स्तर के यथार्थ के अनुरूप ही नहीं था वरन् उसमें उसके अन्तःस्थल के भाव भी प्रगट हो गये थे । चित्र के दर्शनीय स्थलों में मानसिक भावों के प्रवेश की ही विदूषक ने भावानुप्रवेश^१ कहा है । इसी में वह केवल चित्र-मात्र ही नहीं रह गया था वरन् जीवन्त प्रतिमा बन गया था । प्रत्येक अंग में चित्रित की हुई की भावधारा उच्छ्वसित हो रही थी । निकट ही खड़ी सानुमती उस चित्र को देखकर कहती है — “अहो एषा राजर्षेनिपुणता । जाने सख्यग्रता मे वर्तत इति ।” दर्शक में चित्रितव्य के भावों को लेख और रंगों द्वारा फिर में प्रवेश करा देना ही भावानुप्रवेश है । अन्य कलाओं में भी इस प्रकार के भावानुप्रवेश से कला प्राणवन्त हो उठती है और उसकी बही विशेषता कलाकार की अमर देन होती है ।

मालविकाग्निमित्र में मालविका नृत्य में अपने अंगों में, जिनके भीतर वाणी प्रच्छन्न रूप से अर्थों को प्रगट कर रही थी, उसके चरण-विन्यास लय के साथ-साथ चल रहे थे और गीत के रस में भी वह तन्मय हो गई थी । उसके नृत्य ने दर्शकों को मुग्ध कर दिया था क्योंकि ताल के साथ होने वाले अभिनय में नाना भाव से अंगों को चालित करके जो भाव प्रकट किये गये वे आकर्षक थे कि देखने वालों के मन किसी दूसरी ओर नहीं जा सके, नृत्य में जिस भाव को प्रदर्शित करना है, उसी भाव में नर्तक का लीन होना भावानुप्रवेश है । वही रागबन्ध उत्तम है । — भावो भावंनुदति विषयाद् रागबन्धः स एव । — (मालविका ० २।८)

“भावगम्य चित्र” की पराकाष्ठा इस श्लोक में अद्वितीय बन पड़ी है । दुष्यन्त भ्रमर को अपना प्रतिद्वन्दी मानकर दण्ड देने का आदेश देने हैं -

१—विदूषक — “साधु वयस्य । मधुरावस्थानदर्शनीयो भावानुप्रवेश । स्खलनीय मे दृष्टिनिम्नोन्नत प्रवेशेषु ।” — इसके लिए कुमारस्वामी कहते हैं “The Vidūṣaka finds the line (Rekḥā) full of tender sentiment (भाव-मधुर), and the ‘imitation of mood in the tender passages is noteworthy’ (मधुरावस्थानदर्शनीयो भावानुप्रवेश). alternatively it seems to be the very rendering of reality” (भवानु प्रवेश — शखया) he exclaims “In short” (कि बहुना), “she seems to be speaking, I think” (आनन्दनकौतूहल से जनयति), he pretends that this eye actually stumbles (स्खलति) over the hills and valleys (निम्नोन्नतप्रदेशेषु)” — JACS, Volume 52, 1932, A.K. Coomaraswamy, ‘Reactions to Art In India,’ p. 215.

राजा - एवं न मे शासने तिष्ठसि । श्रूयतां तर्हि सम्प्रति ।

अविलष्टबालतरुपल्लवलोभनीय

पीतं भया सद्यमेव रतोत्सवेषु ।

बिम्बाधरं स्पृशसि चेद्भ्रमर प्रियाया-

स्त्वां कारयामि कमलोदरबन्धनस्थम् ॥६॥२०॥ अभि० शा० ॥

हजारी प्रसाद द्विवेदी ने 'कालिदास की लालित्य योजना' (पृ० ९४-९६) में वर्णन किया है, कि प्रेमी चित्रकार की दो अवस्थाओं को कालिदास ने बताया है । प्रथम अवस्था में वह अपने स्व की भूल जाता है और प्रेमिका के भावों में अनुप्रवेश करता है । दूसरी अवस्था में वह चित्र को वास्तविक, मत्स्य ममज्ञता है और उसे देखकर उसके विस में वैसे ही भाविक अनुभाव उत्पन्न होते हैं जैसे कि वास्तविक प्रेमिका को देखने में होते । इन दोनों अवस्थाओं के लिए कालिदास ने दो पारिभाषिक जैसे शब्दों का प्रयोग किया है । प्रथम अवस्था का नाम "भावानुप्रवेश" है और दूसरी का "यथालिखितानुभाविता" ।

कलाकार को वक्तव्य विषय के साथ तन्मय होना पड़ता है । जब तक वह तन्मय नहीं होता, तब तक उत्तम कला का मृजन नहीं कर सकता । कालिदास ने चित्रकला, नृत्यकला एवं नाट्यकला के प्रमंगों में इसी बात को स्पष्ट किया है और यही सभी कलाओं का मर्म है । चित्र की सफलता की कमीटी कलाकार की ओर से तो भावानु-प्रवेश है किन्तु वही सहृदय की ओर से यथालिखितानुभाव है, अर्थात् जैसा दिखा उमे सत्य ममज्ञकर अनुभव करने के कारण चित्रगत त्रिकार और उससे उत्पन्न स्वेद, रोमाचादि होना ।

दुष्यन्त ने शकुन्तला और उसकी दोनों मुखियों का जो चित्र बनाया था उसमें उनके भाव-चिह्न भी दिख-लाई दे रहे थे, उसने विदूषक से उसमें शकुन्तला को पहचानने को कहा । उसने पहचान कर कहा कि चित्र में वृक्षों में जल-सिंचन करती हुई, श्रमसीकर युक्त, श्रान्त, आम्नवृक्ष का सहारा लेकर खड़ी शकुन्तला अंकित है । राजा ने विदूषक की प्रशंसा करते हुए कहा कि मित्र, तुम बड़े चतुर हो, तुमने ठीक ही पहचाना है । इस चित्र में मेरे भाव-चिह्न भी हैं—अस्त्यत्र मे भावचिह्नम् ।'

स्विन्नाङ्गुलिनिर्विदेशो रेखाप्रान्तेषु दृश्यते मलिनः ।

अश्रु च कपोलपतितं दृश्यमिदं वर्तिकोच्छ्वासात् ॥६॥१५॥

चित्र के रेखाप्रान्त भाग में यह जो मलिन धब्बा दिखलाई दे रहा है यह मेरी स्वेद से पसीजी हुई अंगुलियों के स्पर्श में ऐसा हो गया है । फिर मेरे नेत्रों में जो अश्रु विगलित हुए थे वे शकुन्तला के कपोलों पर गिर गये हैं जिससे तूलिका से भरे हुए रंग कुछ फैल गये हैं । ये ही राजा दुष्यन्त के भाव-चिह्न हैं । चित्र को देखकर यह सब प्रतिक्रिया होती है । ये सब अश्रु, स्वेद आदि का निकलना विभाव है । यहां पर भाव विभाव के लिए आया है ।

संस्कृत साहित्य के समान भारतीय चित्रों में कोई भी चित्र भाव-हीन नहीं होना चाहिये । सभी चित्रों में कोई न कोई भाव अवश्य दृष्टिगोचर होना चाहिये । इस प्रकार हम भाव रूपी सागर का श्रितता ही मग्न करते हैं, उसमें से उतने ही रत्नों का प्रादुर्भाव होता है और मन रमामृत का पान करता है ।

४—लावण्ययोजना :—

मुक्ताफलेषु छायायास्तरलत्वमिवान्तरा ।

प्रतिभाति यवङ्गेषु लावण्यं तद्विहोच्यते ॥ २६ ॥ — उज्ज्वलनीलमणि

लावण्य के संबन्ध में उज्ज्वलनीलमणिकार ने कहा है कि मुक्ताकलाप के अन्दर से जो छटा निकलती है और स्वच्छतायुक्त अंगों से जो चमक या कान्ति प्रतीयमान होती है, उसी को “लावण्य” कहते हैं। जैसे — सद्यः स्नाता के चेहरे और शरीर में जो (टटकापन, ताजगी, Freshness) कान्ति और छटा प्रगट होती है, वही लावण्य है। उसमें स्वतः उद्भूत प्रफुल्लता होती है। भारत कला भवन में पहाड़ी गैली का एक चित्र “सद्यःस्नाता” है, उसमें इसी लावण्यता को कलाकार ने दिखलाया है (चित्र-२१)। लावण्य को यहां तरल कहा है। जिस प्रकार मोती का आव स्थिर नहीं होता, उसे जिस ओर भी घुमाने है उसी ओर नया आव आता है, और स्थूल न होने के कारण आव (कान्ति, जल) को पकड़ा भी नहीं जा सकता, किन्तु मन में लावण्य (कान्ति) का संचार होता है। यह तरल है अतः इसे पकड़ा नहीं जा सकता।

अति स्पष्टता के भी आधिपत्य में और प्रतिक्षण उठती हुई कान्ति के समान ही लावण्य दिखाई देता है। रूपगोस्वामी लावण्य का उदाहरण देते हैं।

जगदमलरुर्विविचित्य राधे व्यधित विधिस्तव नूनमङ्गकानि ।

मणिमयमुकुरं कुरङ्गनेत्रे किरणगणेन विडम्बयन्ति यानि ॥ २७ ॥

यहां पर रूपगोस्वामी ने श्रीराधा की अगद्युति की उपमा मणिमय मुकुर से दी है और श्रीकृष्ण के वक्षस्थल की उपमा मरकत मुकुर से। वैष्णव कवियों की कविताओं में लावण्य शब्द का प्रयोग अधिक हुआ है। जैसे — कच्चे सोने की तरह राधा का सौंदर्य, लावण्य ढलढला रहा है, निखर रहा है। यथा — मुग्धा — नायिका — जो नायिका कौमारावस्था और पूर्ण यौवनावस्था के मध्य में है अर्थात् यौवन और काम के संयुक्त विकास पर स्थित नायिका में लावण्य छलकता रहता है। वैष्णव कवियों के मत से लावण्य शब्द का अर्थ होता है — प्रभा, दीप्ति, स्वच्छता से निखरा हुआ औजस्वत्य, जिसको सामान्य भाषा में “दमक” कहते हैं। किन्तु शब्दकोष में इसका अर्थ है — “लवणस्य भावः लवणिसा”। इससे स्पष्ट रूप से स्वाद की ओर निर्देश किया गया है, जिसको अंग्रेजी में “Taste” (स्वाद, रुचि) कहा गया है। अद्वनीन्द्रनाथ टैगोर एवं कुमारस्वामी ने भी लावण्य को Taste (स्वाद) के अर्थ में “Salt” माना है।

१—पाठभेद — तल्लावण्यमिहोच्यते ।

२—रूपगोस्वामी, उज्ज्वलनीलमणि, काव्यमाला सीरीज ९१, उद्दीपनविभाव प्रकरण, पृ० २२३ के उपर्युक्त श्लोक की टीका -

छायाया कान्तेस्तरलत्वं तरंगायमानत्वम् । यथा तथा यदन्तरा मध्येएवांगेषु प्रतिभाति प्रतिमान भवेदित्यर्थः । अतिस्वच्छत्वादाधिक्याच्च प्रतिक्षणमुदच्छन्त्य इव कान्तयो यतो लक्ष्यन्ते तल्लावण्यमुच्यत इत्यर्थः ॥

लावण्यशब्दः खलु लवणाशब्दप्रकृतिकः । लवणा हि कान्तिरुच्यते । “लवणा रसभेद स्यात्लावणा तु नदीत्वयोः ।” इति भेदिनीकारकोषात् । ततश्च लवणास्मिन्नस्तीति लवणः । अर्थ आद्यच् । तस्य भावो लावण्यम्, लवणिमा चेति सिद्धम् ॥

चित्र में लावण्य (वाह्य-सौन्दर्य) को रंगों के संगतीय विधान, उच्चित्त संयोजन आदि द्वारा दिखाया जाता है। उसमें अंग-प्रत्यंगों का जब विकास होता है तब लावण्य आता है। चित्र में विधि-विधान के बाद जो शोभा होती है वही लावण्य है।

चित्र रचना करते समय चित्र में रूप और प्रमाण द्वारा उसमें भावभंगी देकर, जो रचना की गई, उसको जब लावण्य-युक्त किया गया तब वह चित्र सुन्दर हुआ। जिस प्रकार गोम्बामी तुलसीदास ने रामचरितमानस में कहा है - “करत प्रकास फिरई फुलवाई।” और “सुन्दरता कहूं सुंदर करई। छविगृह दीपशिखा जनु बरई॥” (बालकाण्ड। २२९।४)। अर्थात् सीता की शोभा, सुंदरता को भी सुंदर करने वाली है। वह ऐसी प्रतीत होती हैं मानों सुन्दरता रूपी गृह में दीपक की लौ जल रही हो। - अब तक सुंदरता रूपी भवन में अधेरा था, वह भवन मानो सीता की सुन्दरता रूपी दीपशिखा को पाकर जगमगा उठा है, पहले में भी अधिक सुन्दर हो गया है। कालिदास ने भी रघुवंश में - “संचारिणी दीपशिखेव राज्ञौ” - कह कर इन्दुमती के लावण्य की उपमा दीपशिखा (चंचल चीज) से देकर तरलत्व दिखाया है। इसी प्रकार कालिदास ने अनेक स्थलों पर लावण्य को अनेक शब्दों से व्यक्त किया है जैसे - कुन्दक्षेपानुगमधुरकरी (मेघ०, १।५१) - में श्री अर्थात् कान्ति, मौदर्य, “कान्तिमापत्स्यते” में कान्ति; “ललितवनिता पादराग” में वनिता का पादराग लावण्य के समान है। “कान्तिधिसञ्चादि” (माण्ड०) में चित्र-रचना पूर्ण होने पर भी उसमें लावण्य का अभाव है। इस प्रकार उनकी रचना में पदे-पदे लावण्य का उल्लेख है।

भावलावण्ययोजनम् में भावयोजना और लावण्ययोजना यह चित्र के षडंग में कहा गया है। यहा योजना का क्या अर्थ है, इसे जानना है - यदि किसी वस्तु में उसको निखारने अथवा उत्तम ढंग में प्रदर्शित करने की क्षमता नहीं है तो उक्त रिवतता की पूर्ति करने की क्रिया को योगना या सन्निवेश कहते हैं। लावण्ययोजना का अर्थ अवनीन्द्रनाथ ने दिया है - “Infusion of grace, Artistic representation,” रूप (आकृति) की रेखा को भाव-युक्त करने के साथ-साथ लावण्य-युक्त करने की भी बात उठती है, जो इस प्रकार है।

रंघन-शिल्प (पाक-कला) में लावणिमा और उसकी योजना बड़ी निपुणता का काम है। यदि लवण अधिक या कम हुआ तो दोनों ही परिस्थिति में भोज्य पदार्थ सुस्वादु न होगा। भोज्य पदार्थ में लवण नाम की वस्तु नहीं दिखाई देती किन्तु उसमें अपूर्व स्वाद के रूप में वह परिणत हो जाता है। इसी प्रकार चित्रकार भी थोड़े लावण्य का योगदान करता है जिससे उसकी चित्र रचना स्वादमय हो जाती है।

महाकवि सुबन्धु की वासवदत्ता (पृ० १०९-११०) में आया है - पारावार इव संजातलावण्ये यौवने। अर्थात् क्षारत्व उत्पन्न हुए पारावार (समुद्र) के समान लावण्य उत्पन्न करने वाला यौवन। “संजात-लावण्ये - संजातं लावण्यं कान्तिः यस्मिन् येन वा तत् (ब्रह्मव्रीहि समास); पक्षे, लवणस्य भावो लावण्यं क्षारत्वम्।” संस्कृत साहित्यकारों के अनुसार यौवन आने पर नायिका के शरीर में लावण्य के साथ ही क्षारत्व भी विशेष रूप से उत्पन्न होता है। इस क्षार की विभिन्न गंध और उसके प्रभाव विशेष के आधार पर उन्होंने इनका उत्तम, मध्यम और अधम भेद माना है जो अनुकूल नायको को आकर्षित करती है।^१ समुद्र में क्षार होता है और लावण्य का भी संबंध क्षार से है।^२

१-रतिरहस्य, प्रकरण-जात्यधिकारः, श्लोक सं० ११-१४-१६-१८।

२-घनञ्जय ने “दशरूपक” में समुद्र के लिए “लवणाकरः” शब्द का प्रयोग किया है -

“आत्मभावं नयत्यर्थान् स स्थायी लवणाकर ॥” - ४।३४।

कुमारस्वामी भी लावण्य का अर्थ बतलाते हैं — "Salt," charm, "it" (in a feminine subject)

लावण्य-योजना के संबंध में रात्रकृष्णदाम कहते हैं कि भाव के साथ लावण्य की योजना भी होनी चाहिये। भाव का मध्य आन्तरिक विकारों में है और लावण्य बाह्य सौंदर्य का व्यञ्जक है। इसलिए चित्र में भाव के साथ लुनाई की सृष्टि भी होनी चाहिये। भुगल शैली के भारतीय चित्रकारों का सिद्धांत है कि शबीह (व्यक्ति-चित्र) की शबाहव ज्ञान न पावे, साथ ही उसमें मुन्दरता भी पैदा हो जाय। यही है चित्र में लावण्य-योजना।

रश्मि जैसे रूप को दीप्ति देती है, उसी तरह भाव को लावण्य दीप्ति देता है। रमशास्त्रकार ने कहा है — मुक्ताकलाप (मोती का पानी या आव) के अंतर में जो छटा निकलती है वह लावण्य है। इससे यह प्रतीत होता है कि लावण्य रूप के प्रमाण स्वरूप भाव में अन्तर्निहित होकर उपस्थित रहता है, जैसे काव्य में ध्वनि या व्यंजना। सामान्यतया कहते हैं कि अमुक के मुख में पानी फूटा पड़ रहा है। यह पानी या आव (फारसी में), काति, दीप्ति जीवन आने पर चेहरे पर लालिमा के उसी रूप में दिखलाई पड़ने लगती है जिस प्रकार सच्ची मोती में से एक विशेष प्रकार की लालिमा-नीलिमा चमकनी हुई दिखलाई पड़ती है। यदि मोती में लावण्य की दीप्ति न हो, तो उसकी आभा निष्प्रभ होती है। उसी प्रकार चित्र के रूप, प्रमाण और भाव में यदि लावण्य आकर दीप्ति प्रदान नहीं करता है तो ये सभी निष्प्रभ हो जाते हैं।

लावण्य को, शिल्पी की अपेक्षा रखता-कौशल से प्रकाशित करना होता है। लावण्य कलाकार के स्पर्श की अपेक्षा रखता है अर्थात् यदि कलाकार न रहे, तो कला न निखरे। चित्र की सारी भाव-भंगिमा में लावण्य एक शांति या शीतलता एवं शोभा प्रदान करके चित्र को मनोहर बना देता है। प्रथम दर्शन में प्रेम के उत्पन्न एवं विकसित होने का उल्लेख सभी साहित्य में (विशेष रूप से संस्कृत साहित्य में) मिलता है। इससे दोनों के शरीर में एक अद्भुत लावण्य और दीप्ति आ जाती है। वे दोनों ही नयनाभिराम एवं मनोहर हो जाते हैं। उसी प्रकार चित्र में भी लावण्य के योग से मनोहरता आ जाती है।

चित्रकार को ममझ-बूझकर, प्रमा द्वारा परिमिति देकर लावण्य का प्रयोग करना पड़ता है। अतिरिक्त लावण्य से चित्र की भाव-भंगिमा कड़वी हो जाती है, बहुत कम लावण्य से वह फीकी हो जाती है।

लावण्य युक्त चित्रण सर्वदा शुचि और संयत है। प्रमाण जैसे रूप को परिमिति देता है, उसी तरह भाव (प्रेम) की अद्भुत और उच्छृङ्खल भंगिमा को लावण्य परिमिति देता है। तीव्र भावोद्रेक से भंगिमा असंयत, उद्दाम, असहिष्णु, यहाँ तक कि अशोभन भी होकर अपने को प्रमाण की सीमा से विच्छिन्न कर देती है, तब लावण्य उसे अपने मधुर और कोमल संयोग में शांत करता है। भाव की ताड़ना से रूप जब गकुन्तला-प्रत्यास्थान के समय दुर्वासा ऋषि की तरह अपरिमित तौर से, क्रोध से हाथ पैर हिला-डुलाकर, दात किटकिटा कर उद्दण्ड भंगिमा में खड़ा देख रहा है, तभी लावण्य उसके पास आकर कहता है, "स्थिरो भव !" पागल बन रहे हो।

प्रमाण के बंधन में जितनी कठोरता है, लावण्य की सीमा में उतनी नहीं है। परन्तु वह भी परिमिति ही है, एक मुनिश्चित, सौम्य, सुकुमार बंधन है।

१—(१) "नैपथमहाकाव्य में महाकवि श्री हर्ष ने भी लावण्य को जल माना है :

रोमावलीदण्डनितम्बचक्रे गुणञ्च लावण्यजलञ्च बाला ।

तारुण्यमूर्ते कुचकुम्भकर्तुर्विभर्ति शंके सहकारिचक्रम् ॥ ७।८९ ॥

(ii) बिहारी ने भी दीप्ति (दमक) को लावण्य कहा है — "गई न सिसुता की झलक...जोवन दमक्यौ अंग ॥"

भावादि से युक्त होने पर भी लावण्य सर्वदा अपने निजस्व को स्थिर रखता है जैसे—मुक्ता, हीरा आदि का तथा सफेद और काली चमडी का लावण्य भिन्न-भिन्न है, उसी प्रकार चिकने बाढ़, तेल लगे बाल और काले-सफेद मिश्रित बालों का भी अलग-अलग लावण्य है। धूले वस्त्रों में बार-बार हाथ लगने से उमका लावण्य नष्ट हो जाता है। लावण्य कहीं छिपा रहता है, कहीं प्रगट और कहीं नष्ट हुआ।

जनसाधारण जिस अप्रकट सौंदर्य की ओर से विमुख रहते हैं उन्हीं को भाप लेना कलाकार की विशेषता है और उन्हें अपनी कलाकृति में महत्व देना ही उसकी योग्यता तथा कला मर्मजता है। वह उसमें नये ढंग का निखार देकर प्रस्तुत करता है। पत्थर का लावण्य पत्थर में है, सोने का लावण्य सोने में है, जल में — नदी, समुद्र आदि का लावण्य अलग-अलग है। नवजलधर, शरदाकाश, प्रातः, आकाश, संध्याकाश आदि में लावण्य अलग-अलग है। प्रकृति में वृक्ष, पत्ते, पुष्प आदि में स्वतः लावण्य है। धूल पड़ने पर यह लावण्य ढक जाता है, वृष्टि होने पर घुलकर उसका लावण्य प्रगट हो जाता है। इसे समझकर ही चित्र-रचना करना कलाकार की विशेषता है।

लावण्य में गौरा होना आवश्यक नहीं है। जिसका चेहरा चिकना हो, शरीर के अंग-प्रत्यंग सुडौल, सुगठित, मुदर हो, वही लावण्यमय है। इसीलिए मंथाल युवतियां श्यामवर्णा होने पर भी अनि लावण्यमयी होती है।

कहा जाता है कि — 'मणिकाञ्चन का संयोग' हुआ है। मणि को यदि मूर्ध्नि-मण्डित करते हैं, तब उससे एक विशेष प्रकार का लावण्य आ जाता है, और उसी मणि को पीतल, तांबा, रजत, गजदन्त में मण्डित करने से उसमें वह लावण्य नहीं आता। इसी प्रकार शिल्प-रचना में भाव-भंगी, मान-परिमाण और रूप के संयोग से लावण्य का संस्पर्श पाकर वह मणि मनोहर, निखरी हुई समझी जाती है। अकन में निखार लाने के लिए लावण्य सोने में सोहागा का काम करता है। नृत्य में भी जो लावण्य और लोच, मणिपुरी नृत्य में है, वह अन्य में नहीं है।

“मुक्ताफलेषु छायायास्तरलत्वमिव” में कहा है कि — लावण्य तरंगायमान होता है। जिस रेखा द्वारा रूप को अंकित करना है, उसमें मान-परिमाण के कठिन बंधनों एवं भाव-भंगिमा के समावेश से जब लावण्य उत्पन्न किया जाता है, तभी वह कला के उपयुक्त होता है, अन्यथा उमका कोई महत्व नहीं। गद्य में बीच-बीच में जब पद्य का समावेश हो जाता है, तब उस रचना में लावण्य आ जाता है। इसे अंग्रेजी में Development Effervasce कहते हैं। किसी वाक्य को ऐसे शब्दों में कहा जाय कि वह अच्छा न लगे और कटु प्रतीत हो तब उसका कोई मूल्य नहीं। परन्तु यदि उसी वाक्य को सुन्दर, मधुर, छन्दोबद्ध रूप में कहा जाय, तो उसमें जो माधुर्य उत्पन्न होता है, वह लावण्य के कारण ही होता है। जैसे—दूराकाश में बादल आया — इसके स्थान पर “मेघैर्मेदुरमम्बरम्” (गीत गोविन्द १।६) कहा जाय तो वह अधिक सुन्दर होगा। बिना लावण्य के छन्द भी रस से विहीन होता है। छन्द में भी बहुत देर तक बात नहीं की जा सकती है, किन्तु उसमें लावण्य का समावेश होने पर वह अधिक देर तक रहता है। इसी प्रकार चित्र में भी जब लावण्य का समावेश करते हैं तभी चित्र सुन्दर होता है और उसकी स्मृति चिरकाल तक बनी रहती है।

लावण्य या लवणिमा का परिमाण (या बजन) समझना ही सबसे कठिन कार्य है। इसके कम या अधिक होने पर वस्तु अशोभनीय हो जाती है। चित्रकार अथवा मूर्तिकार अपनी रचना में अर्धनिमीलित भावुक नेत्रों से

१—मोतीचन्द्र के मतानुसार लावण्य है — लुनाई, कमनीयता, सलोनापन। इसीलिए स्त्री का एक नाम है “सलोनी”।

Modeled — सुगठित या विभक्तता (वपुर्विभक्तं नवयौवनेन। — कुमार० १।३२)। पावती का शरीर जो पहले बाल्यावस्था में Modeled नहीं था, वह नवयौवन आने पर सुगठित, लावण्य-युक्त हो गया और अंग-प्रत्यंगों के बभार स्पष्ट दिखलाई देने लगे।

अंग-प्रत्यंगों को उनके उचित प्रमाण से आकर्षक और प्रेम-भाव परक बनाना है तथा हाथ-पैर की मुद्राओं एवं उनके ठवन से लावण्य प्रदर्शित करना है।

लावण्य लुपार-पान रूप पुरुष में है, ऊर्ज, शुष्क भूमि पर दृष्टि लावण्य उत्पन्न करनी है। — इसमें केवल अवस्था-भेद से लावण्य में विभिन्नता पाई है। कालिदास ने यक्ष के लावण्य का वर्णन संयोग-वियोग दोनों ही अवस्थाओं में किया है। वियोगावस्था का वर्णन है — (१) “कनकवलयभ्रंशरिक्तप्रकोष्ठः” — (मेघ १।२) यहाँ पर क्षीण शरीर वाले यक्ष का वर्णन नहीं है, बल्कि अवस्था-विशेष अर्थात् विरह के कारण क्षीण चन्द्रकला के समान यक्ष को कवि ने लावण्य-मय रूप दिया है। जैसे कलाकार सैकड़ नाथ दे का एक प्रारम्भिक रेखाचित्र मेघदूत चित्रावली का भारत कला भवन में है, जिसमें उन्होंने विरही यक्ष को दृश्य में लावण्यहीन दिखाया है। उसे देखकर उनके गुरु अवनीन्द्रनाथ टैगोर ने उसके पृष्ठ भाग पर लिखा है — “विरही यक्ष तो इसमें मलरिया के रोगी के समान दिख रहा है। उसे ऐसा होना चाहिये, जैसे शुष्क वृक्ष पर वर्षा का जल पड़ने से वह पुनः हरा-भरा हो जाता है।” (२) संयोगावस्था में — जब यक्ष अपनी शाप की अर्धाध पूर्ण क्रमके अर्धकायुरी लौटता है उस समय उनके प्रफुल्ल वदन पर अद्वितीय लावण्य आ जाता है। हम प्रकार यह सर्वथा दिखाई देता है कि लावण्य के प्रकार का भेद अवस्था और पाव-भेद के अनुसार ही होता है।

प्राचीन कवियों ने, विशेष रूप से संयोग कवियों ने, बहुत प्रकार से उदाहरण देकर लावण्य का वर्णन किया है। जैसे — नवजलधर श्याम, विश्व कवि का वर्णन राधा से, हास का लावण्य मंद मुस्कान में इत्यादि। किसी वैष्णव कवि ने वणे और लावण्य का समायोजन एक ही छन्द में किया है — “कुवलय कन्दर कुसुम कलेवर, कालिम कान्ति कलोल” — यहाँ लावण्य का कालदास दृश्यमान है। इसी प्रकार “पंचम रागिणी रूपिणी रे” — में सुर, लय का लावण्य मिल रहा है।

पहाड़ी तथा ईरानी जैसी के चित्रों के संयोजन में लावण्य को अत्यन्त भावात्मक रूप से प्रस्तुत किया गया है। इनमें वृक्ष को पुरुष, एवं लता को स्त्री मानकर बड़ा मरस चित्रण किया है। जैसे — कभी वृक्ष के रूप में पुरुष सीधा खड़ा रहता है और लता के रूप में स्त्री उसमें लिपटी रहती है। इसमें प्रेमी-प्रेमिका के लताबन्ध आलिंगन का लावण्यमय भाव है। भारत कला भवन में (चित्र — २२) “मनावन” शीर्षक एक ईरानी चित्र में ऐसा चित्रण है जिसमें सरो के वृक्ष के समान नायिका एक ओर गर्दन झुकाकर सुन्दर भगिमा में सीधी खड़ी है और उसी के चरणों के समीप एक छोटे पुष्पित पार्श्वे रादृश प्रेमी नायक बैठा, उसका हाथ पकड़कर मित्रने करता हुआ अंकित है। जब तेज हवा चलती है तो सरो के वृक्ष की सीधी फुनगी एक ओर झुक जाती है और छोटा पौधा सीधा रहता है। इसी भगिमा में उसका लावण्य प्रदर्शित होता है। चित्रकार ने उक्त दृश्य द्वारा प्रेमी नायक-नायिका के प्रतीक रूप में लावण्य को चित्रित किया है।

कालिदास ने कुमारसम्भव में भी वृक्ष-लता के रूपक द्वारा नायक-नायिका के लताबन्ध आलिंगन का वर्णन किया है। —

पर्याप्तपुष्पस्तम्बकस्तनाभ्यः स्फुरत्प्रवालौष्ठमनोहराभ्यः ।

लतावधून्मस्तरवोऽप्यवापुर्विनम्रशाखामुजबन्धनानि ॥ ३।३९ ॥

“पुष्पों के स्तम्बक जिनके स्तनों के समान थे और जो नवाकुर-रूपी अधरो मे मनोहर हो उठी थीं — ऐसी लताओं-रूपी वधुओं ने भी अपने विनम्र भुज-बन्धनों को वृक्षों के गले में डाल दिया।” इसके सदृश एक मरस चित्र राधा-कृष्ण का पहाड़ी चौकी का है। (चित्र-२३) ।

कलात्मक अभिव्यक्ति में लावण्य शोभा को मन में दँडाता है। सुन्दर या शोभायुक्त वही होता है, जिसे देखकर चक्षुरिन्द्रिय और मन आनन्द का अनुभव करते हैं तथा दिन-प्रति-दिन उसकी ओर आकर्षित होने हैं। इसीलिए प्रेमीजन चित्र में लावण्य या कान्ति को विशेष रूप से खोजते हैं। लावण्य की व्याख्या शब्दों में नहीं की जा सकती। इसे नेत्रों से केवल देखा जा सकता है और मन से अनुभव किया जा सकता है।

लावण्य चित्रकला का एक गुण है। कलाकार उसे अत्यधिक पवित्र विचारों से, भाव से अपनी कृति में लाता है। कहा गया है — “The mind gives the idea, but hand imparts beauty.” साहित्य में लावण्य के लिए अनेक शब्दों का प्रयोग करते हैं, जैसे — रूप, लावण्य, लुनाई, माधुर्य, चारुता, रमणीयता, कमनीयता, सलोनापन, सौंदर्य, सौकुमार्य आदि। शुक्रनीति (१०७) में कहा गया है — “तदस्म्यं यत्रलग्नं हियस्यहृत् ।” — अर्थात् वही सुन्दर है जो हृदय (मन) में लगकर उसे हरण कर ले। यह रम्य वास्तव में लावण्य के लिए कहा है। विष्णुधर्मोत्तर में लावण्य के लिए मधुरत्वं शब्द का प्रयोग किया गया है जो चित्र का एक आवश्यक गुण माना गया है :

“स्थानप्रमाणभूलम्बो^१ (? म्मो) मधुरत्वं विभक्तता ।

... .. गुणाच्चित्रस्य कीर्तिता.” ॥ ४१।९॥

लावण्य में मधुरता और विभक्तता दोनों हानी चाहिये। माधुर्य, मधुरता या मिठास^२ के लिए उज्ज्वलनीलमणि (श्लोक १७) में कहा गया है — “माधुर्यं नाम चेष्टानां सर्वावस्थासु चारुता ।” — जो सभी अवस्थाओं में, चेष्टाओं में सुन्दर हो, उसे माधुर्य कहते हैं। माधुर्य का लक्षण है विस्तारबोधभावमयो ह्लादी माधुर्यमुच्यते । — जिस आह्लाद से हृदय द्रवीभूत हो जाना है उसे माधुर्य कहते हैं। क्षेमन्द की बृहत्कथामञ्जरी में लावण्य को नवनीत के समान कहा गया है । —

तिष्ठन्ति यत्र लावण्य नवनीतेननिर्मिता^३ ॥

हृदय के सुन्दर होने पर मधुर हास (मुस्कान) मुख पर आता है, उसी में मुखमंडल लावण्यमय हो जाता है। नाट्यदर्पण में रामचन्द्र गुणचन्द्र ने लावण्य या शोभा को समझाने के लिए उसकी भिन्न-भिन्न अवस्थाओं को भी बताया है। (१) औज्ज्वल्यं यौवनादीनामथ शोभोपभोगतः (सूत्र २८३)। यौवनस्य आदिशब्दाद् रूपलावण्यादीनां च पुरुषेणोपभुज्यमानानां यदौज्ज्वल्यं छायाविशेषः सा शोभा। अर्थात् यौवन के रूप-लावण्यादि का पुरुष के द्वारा उपभोग प्रारंभ किये जाने पर जो उज्ज्वलता अथवा सौंदर्यातिशय चेहरे पर लक्षित होता है, उसको “शोभा” कहते हैं। (२) सा कान्तिः पूर्णसम्भोगा दीप्तिः कान्तेस्तु विस्तरः (सूत्र २८४) — अनुरागातिशय के कारण पूर्ण विस्तार को प्राप्त हो जाने पर वह शोभा ही कान्ति कहलाती है और (३) कान्ति का भी विशेष विस्तार “दीप्ति” कहलाती है। उज्ज्वलनीलमणि में “शोभा”, “कान्ति” और “दीप्ति” को अनुभाव के अंतर्गत अयत्नज अलंकार कहा गया है। — तत्र शोभा — “सा शोभा रूपभोगार्थवत्स्यादङ्गविभूषणम् । अथ कान्तिः — शोभेव कान्तिराख्याता मन्मथाप्यायनोज्ज्वला ।

१—भूलम्ब ।

२—मराठी भाषा में नमक के लिए संस्कृत साहित्य के प्रभाव से लावण्य के पर्यायवाची शब्द “माधुर्य” का ठेठ रूप “मीठ” प्रचलित है ।

३—लावण्य के लिए बंगला में “तनीर-पुतुल” शब्द का प्रयोग करते हैं, अर्थात् नवनीत की पुतली या गुडिया, जो सर्वथा उचित है। नवनीत (मक्खन) जिस प्रकार चिकना, देखने में सुन्दर और खाने में सुस्वादु होता है, उसी प्रकार लावण्य में भी ये सभी गुण हैं ।

अथदीप्तिः — “कान्तिरेव चयोभोगवेशकालगुणादिभिः ।
उद्दीपितातिविस्तरं प्राप्ता चेद्दीप्तिरुच्यते ॥”

कुमारसंभव में पार्वती के बढने अगो के लावण्य की उपमा शुक्लपद्म के चंद्रमा से दी गई है —

दिने दिने सा परिवर्धमाना लब्धोदया चान्द्रमसीव लेखा ।

पुणोष लावण्यमथान्विशेषाञ्ज्योत्स्नान्तराणीव कलान्तराणि ॥ १।२५ ॥

सारांश यह है कि यौवन के रूप-लावण्यादि की उज्ज्वलता की मन्द, मध्य और तीव्र अवस्थाये ही क्रमशः शोभा, कान्ति और दीप्ति कहलाती है। इनको अक्षरशः अंकित करने में कुशल कलाकार की तूलिका भी कपित हो उठती है। फिर भी कामड़ा झौली के कलाकारों ने ऐसे चित्र अंकित किये हैं जिनमें से एक चित्र “कमलवन में खड़े राधा-कृष्ण के नयनमिलन” का है। इस चित्र में इसी लावण्य की चरमावस्था को कलाकार ने दिखाया है (चित्र २४)। लावण्य इतना सूक्ष्म भावात्मक है कि इसे चित्र में यथार्थ रूप से अंकित करने में ही कलाकार की योग्यता, क्षमता परिलक्षित होती है। इसीलिए कालिदास ने अभिज्ञानशाकुन्तल (६।१४) में राजा दुष्यन्त द्वारा बनाये गये चित्र में शकुन्तला के लावण्य को किञ्चित् ही अन्वित (अंकित किया हुआ) कहा है, —“तस्या लावण्यं रेखया किञ्चिदन्वितम्”।

मेघदूत में यक्षिणी को अत्यन्त लावण्यमयी युवती के रूप में वर्णित किया गया है —

तन्वी श्यामा शिखरिवदाना यवबिम्बाधरोष्ठी ।

मध्ये क्षामा चकितहरिणीप्रेक्षणा निम्ननाभिः ।

श्रोणीभारादलसगमना स्तोकनम्रा स्तनाभ्यां

या तत्र स्याद्युवतिविषये सृष्टिराद्येव धातुः ॥ २।१९ ॥

इसमें लावण्यमयी युवती किसे कहेंगे; लावण्य के क्या-क्या लक्षण हैं, यह सब उपर्युक्त श्लोक में परिगणित किये गये हैं, — देह की छरहरी, उठने यौवन वाली, मुकीले दातों वाली, पके कुंदरु से लाल अधर वाली, क्षीण कटि वाली, चकित हरिणी की चेतवन वाली, महीरी नाभि-प्रवेश वाली, श्रोणीभार से चलने में अलसाती हुई, कुचों के भार से कुछ झुकी हुई — ऐसी लावण्यमयी युवती काम को जाग्रत करती है। इस प्रकार की लावण्यमयी युवतियों के चित्र अजन्ता में भी बहुत बने हैं।

इसमें “तन्वी श्यामा: मध्ये क्षामा”, “चकितहरिणीप्रेक्षणा”, “श्रोणीभाराद् अलसगमना”, स्तोकनम्रा स्तनाभ्यां” — ये विशेष रूप से लावण्य में वृद्धि करते हैं। लावण्यवृद्धि के लिए किसी प्रकार के बाह्य मंडन की आवश्यकता नहीं होती। इसीलिए कालिदास ने इसे कुमारसंभव (१।३१) में — “असंभृतं मण्डनभंगयष्टे:” अर्थात् अयत्नसिद्ध सहज अलंकरण कहा है और अभिज्ञानशाकुन्तल (१।१९), में राजा दुष्यन्त कहते हैं कि यद्यपि इस शकुन्तला का कोमल शरीर बत्कल के योग्य नहीं है, फिर भी ये इसके शरीर को अलंकारों के समान ही सुशोभित कर रहे हैं — “इयमधिकमनोज्ञा बत्कलेनापि तन्वी, किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतीनाम् ॥” अतः जो वस्तु सुन्दर है, वह सर्वत्र सुन्दर है। सौंदर्य मंत्रदा मनोज्ञ, रमणीय होता है। उसे किसी अभिविन्यमन अथवा प्रसाधन की आवश्यकता नहीं होती। वह स्वतः ही आभायुक्त दिखलाई पड़ता है। इसी प्रकार कुमारसंभव में भी पार्वती के मुख-लावण्य का वर्णन कालिदास “मधुर” शब्द का प्रयोग करके कहते हैं कि पार्वती का मुख पहले सूत्रजित अशकों द्वारा जैता सुन्दर

लगता था, वैसा ही सुन्दर जटाओं के साथ भी लग रहा था — “यथा प्रविष्टैर्मधुरं शिरोरुहैर्जटाभिरप्येवमभूतवान-
नम् ॥” कुमार०, ॥५१॥ मारांग यह है कि नैसर्गिक सुन्दरता मनुष्य की अपेक्षा नहीं करनी।

अभिज्ञानशाकुन्तलम् (अंक ३) के एक वाक्य “शकुन्तलावण्यम् आनय” — से ज्ञान होता है कि कालिदास के समय में खिलौनों को भी “लावण्य” — कहा जाता था। इसका तात्पर्य यह है कि शकुन्तल पक्षी जितना सुन्दर होता है, उससे भी अधिक सौन्दर्य स्त्रियों में होना चाहिये, तभी वह कल्याणक कर्तृ हो सकता है।

साहित्यकार शब्दों में लावण्य के यह सब उपर्युक्त वचन कह जाते हैं, किन्तु चित्रकार के लिए यह समस्या उठ खड़ी होती है कि वह इसे चित्र में कैसे चित्रित करे? अर्जुन की अधिकांश नारी छवि लावण्यमयी दिखाई गई हैं। इसी प्रकार पुरुष मूर्तियों में भी कुछ चित्र अत्यन्त लावण्ययुक्त, सुन्दर बन पड़े हैं, जैसे — पद्म-पाणि बोधिसत्व। हममें बिल्कुल अलंकार-विहीन उनका शरीर है, केवल कंठ में एक द्वार, शीशुमुकुट, अधोवस्त्र है, सम्पूर्ण मुख से एक प्रकार की आभा प्रस्फुटित हो रही है। यही सौंदर्य का निस्सार कितना और कैसे दिखाया जाय, यही कलाकार को जानना चाहिये। वे सर्वांगीण लावण्य-संयोजन, कमनीयता, मृदुमारता की चित्र में विम्ब, प्रतीक, रंग, रेखा आदि के माध्यम से अभिव्यक्त करने हैं एवं आकृतियों को इस प्रकार ठीक-ठाक बैठाने हैं कि उसमें प्रभाव और रमणीयता रहे।

रमणीय, लावण्यमयी आकृति को देखकर उसको बारम्बार देखने की उत्सुकता, व्याकुलता सभी के मन में जागृत होती है और उस मूर्ति के दर्शन से उसकी स्मृति मन में उत्पन्न होने लगती है। यही स्मृति ही रस है, जिसका परिलक्षण लावण्य है। लावण्य यहाँ पर appearance के अर्थ में है। अभिज्ञानशाकुन्तलम् (५।२) में ऐसा कहा गया है कि रमणीय वस्तुओं को देखकर और मधुर शब्दों को सुनकर मनुष्य जनों एवं जन्तुओं में भी एक प्रकार की उत्सुकता, व्याकुलता (पर्युत्सुकी भाव) आ जाती है, जिसके फलस्वरूप वे उस वस्तु से प्रेम करने लगते हैं और बारम्बार उसे देखना चाहते हैं। कालिदास का यह विश्वास है कि सौन्दर्यानुभूति में आत्मा की विकल दशाये सर्वदा विद्यमान रहा करती है — (१) आलम्बन के प्रत्यक्ष रहने पर और (२) आलम्बन के परोक्ष रहने पर। इसमें “रम्याणि बोधय मधुरांश्च निशम्य” (अभि० शाकु० ५।२) — यह आलम्बन के प्रत्यक्ष रहने पर सौन्दर्यानुभूति से उद्भूत आत्मा की विकल दशा का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है और विक्रमोर्वशीयम् नाटक के अन्तर्गत पुरुरवा की अधोलिखित उक्ति में आलम्बन के परोक्ष रहने पर सौन्दर्यानुभूति की दूसरी दशा का दर्शन होता है —

त्वया बिना सोऽपि समुत्सुको भवेत्

सखीजनस्ते

किमुतार्द्रसौहृदः ॥—विक्रमो०।

इससे ऐसा प्रतीत होता है कि द्रष्टा या श्रोता जन्मजन्मांतर के उन मोहार्दों का, जो भावरूप में मन में स्थिर हो गये हैं, बिना समझे बूझे ही स्मरण किया करता है।

सभी, सब समय स्मरण नहीं आते, परन्तु सौन्दर्याधायक वस्तु के साक्षात्कार से वे किसी पुरानी स्मृति को उभार देते हैं। इस उभारी हुई स्मृति को कालिदास “अबोधपूर्वा” (मुगल चित्रकार स्व० उस्ताद राम प्रसाद के शब्दों में “धुन”) कहते हैं अर्थात् जिसकी याद में विशेष तत्वों का स्मरण नहीं रहता, केवल निर्विशेष स्मृति-मात्र रहती है। यह स्मृति लावण्य-दर्शन-जन्य है (वस्तुतः स्मृति ज्ञान-जन्य होती है) नैयायिकों की भाषा में इसे “प्रमृष्टतत्ताक स्मृति” कहा जायेगा। प्रमृष्टतत्ताक अर्थात् जिसमें से तत्तत् वस्तुओं की विशिष्ट चेतना मिट गई हो। पुराने लोग प्रमृष्टतत्ताक स्मृति के अंतस्तल में मानव-चित्त स्थित गाम्भीर्य में वासना की स्थिति मानते हैं। मानव-चित्र के

आवेगो, संवेगो, उद्वेगो के उत्पन्न के रूप में यह आज भी नाम बदलकर स्वीकृत होता आ रहा है। आलंकारिको ने इसी वासना-रूप में स्थित स्थायी भावों को रमास्वाद का मुख्य हेतु माना है।

तिलकमञ्जरी में वर्णित है कि लावण्य की विधि से चित्रपत्र सक्रान्त हो गया है - “यस्य रूपस्य एष लावण्य-विधिना चित्रपटसक्रान्तः कृतार्थोऽकृतो दृष्टिपातप्रसादेन”। लावण्य की विधि का जब चित्र में प्रयोग किया गया तब दर्शकों की दृष्टि उसे देखकर कृतार्थ हो गई। कलाकार की कलाकारिता को देखकर सब मुग्ध हो गये।

वास्तव में चित्र में छवि या मूर्ति में लावण्य की परिधि में विचित्र, विभिन्न रूप, प्रमाण, भाव-भंगिमा सब एक अपूर्व एकता की प्राप्ति हुए हैं या नहीं, यही दर्शनीय विषय होता है। अस्थि-मांस से युक्त इस शरीर में केवल मांस या केवल अस्थि से रूप की लावण्ययुक्त सृष्टि नहीं हो सकती। लावण्य का चित्र में प्रमुख स्थान है किन्तु उसका आडम्बर सबसे कम होता है। लावण्य स्वयं शुद्ध, निस्पृह और सयत है, यह निर्विकार और निर्मल है। यह सच्चिदानन्द एव सत्य, शिव, गुन्दर का प्रत्यक्ष रूप और मृष्टिकर्ता की प्रमत्तता का द्योतक है। अतएव उसका प्रभाव भी विगुह्य, समित एव चमत्कारिक होता है।

लावण्य-योजना के कौशल को जानना मरल नहीं है। लावण्य-योजना का भाव जब तक अपने मन में नहीं उत्पन्न होता तब तक वह कौशल बाहर प्रस्फुटित नहीं हो सकता। इसे स्वयंभू, सहजा (inborn) होना चाहिये, तभी कोई शिल्पी अपनी कृति में लावण्य को ला सकता है।

५ - सादृश्य

“सादृश्यस्य (सादृश्यस्य) भावः इति सादृश्यम्।”

भारतीय चित्र-विधान में सादृश्य एक प्रधान गुण माना गया है। सादृश्य, भाव, लावण्य एवं वर्णिकाभग-ये चारों चित्रकार की चित्रकारिता की अपनी विशेषताएँ हैं। इन्हें चित्रकार अपनी स्वानुभूति से बनाता है, किन्तु रूपभेद तथा प्रमाण कलाकार के अपने होते हुए भी शान्त्र-सम्मत अधिक है।

चित्रकार के मनरूपी भाव-राज्य में जब रूप पटुव जाता है, तब “सादृश्य” तथा “उपमा” का प्रयोग हेर-फेरकर चलता है, जिसे अंग्रेजी में ‘Likeness’, ‘similitude’ कहते हैं। सादृश्य का सामान्य अर्थ है - अनुरूपता या समानता, कुछ अंशों में समानता और कुछ अंशों में भिन्नता। मल्लिनाथ “सादृश्य” का अर्थ लिखते हैं - “वस्तु-न्तरगतमाकारसाम्य” - वस्तुओं के अन्तर्गत आकार का साम्य या अनुरूपता। जैसे - प्रतिकृति चित्रों (छवि, शबोह, Portrait Painting) में आकार का साम्य रहता है। मल्लिनाथ के “आकारसाम्य” में वही अर्थ है जिसे मुगल चित्रकार “शूरत” (बाह्य आकार) और “मीरत” अर्थात् गुण (Character) कहते हैं। वस्तुतः चित्र काल्पनिक हो अथवा सत्य, उसे ऐसा होना चाहिये कि देखने वाला चित्रस्थ व्यक्ति को तुरन्त पहचान ले। प्राचीन ग्रन्थों में चित्र द्वारा उसके बिम्ब के पहचान लिए जाने की चर्चा प्रायः मिलती है।

कुछ विषय अथवा प्रसंग ऐसे भी होते हैं जिन्हें वास्तविक रूप में चित्रित करना संभव अथवा उचित नहीं होता। इनके केवल काल्पनिक चित्रण ही किये जा सकते हैं और उन्हें ही प्रामाणिक माना जाता है। देव-दैवियों तथा दैत्यों के चित्रण इसी वर्ग में आते हैं। कुछ रसो एव दाम्पत्य जीवन तथा तंत्र से संबंधित चित्र भी काल्पनिक ही होते हैं।

एक का भाव जब दूसरे का उल्टे कर रहा हो तभी सादृश्य होता है। रूप-रूप में समानता की अपेक्षा

सादृश्य के लिए भाव-भाव में संबंध अधिक प्रयोजनीय होता है। अनपञ्च ऋषयः (८।१२) 'सादृश्यप्रतिकृतिदर्शनैः प्रियाया स्वप्नेषु क्षणिकसमागमोत्सवैश्च ।' में हम देखते हैं कि इन्दुमती के चित्र में रूप (शवीह) की अपेक्षा भाव (प्रिया के रूप के समान चित्र) की प्रधानता है। अतः हम कहते हैं कि इन्दुमती के रूप का सादृश्य उस चित्र में है। चित्र में बनी हुई इन्दुमती की छवि (शवीह) को अज नान् इन्दुमती नहीं मान सकता। उसे चित्र में अपनी प्रिया के भाव को ही मानना पड़ेगा।

“सिद्धान्त मुक्तावली” में प० विश्वनाथ कविराज के — “तद्भिन्नत्वे मति तद्गतभूयोधर्मवत्वम्” — मतानुसार एक वस्तु जब दूसरी वस्तु का भाव उत्पन्न करती है — दोनों की आकृति में भिन्नता होने हुए भी अगर एक जगह दोनों में समानता है, तब उस जगह दोनों का अपना-अपना धर्म होता है। सादृश्य का काम है तद्वत् प्रतिरूप बनाकर, मूल रूप के भाव को दर्शक के मन में उत्पन्न कर देना। जैसे—राजा अज ने इन्दुमती के रूप का प्रतिरूप उस चित्र में बना हुआ देखा। उसको देखकर अज के मन में इन्दुमती के रूप का भाव उत्पन्न हुआ, तद्गत प्रेम उद्भूत हुआ।

अवनीन्द्र नाथ टैगोर “सादृश्य” का अर्थ लिखते हैं :- Similitude, resemblance, equality of forms and ideas.

कुमारस्वामी के मतानुसार — सादृश्य, concomitance of formal and pictorial elements, conformity, consonation, “answering to”, “in response”

सादृश, सदृशी — Like in appearance, sensibly resembling.

सारूप्य — Co-aspectuality, conformation, coordination, spondence. cf. सादृश्य।

“चित्रसूत्र” में सादृश्यकरण को प्रधान कहा गया है।

दृष्टं सुसदृशं कार्यं सर्वेषामविशेषतः।

चित्रे सादृश्यकरणं प्रधानं परिकीर्तितम् ॥ ८२।४८ ॥

दृष्ट पदार्थ का चित्र तद्वत् बनाना चाहिये। चित्रकला में सादृश्यकरण, अर्थात् जिसका चित्र बनाना हो उसकी आकृति-प्रकृति को ठीक-ठीक उतार देना, प्रधान कार्य माना गया है। परन्तु जब हम इसे भारतीय चित्रकला की तुला पर बारीकी से तौलते हैं तब चित्र में सादृश्य गौण दिखलाई पड़ता है, क्योंकि चित्रकार केवल यथार्थ का ही नहीं बल्कि कल्पना का भी अपनी कृति में प्रयोग करता है, उसमें किंचित् लोक-सादृश्य रहता है। अजता के चित्र अधिकतर परंपरागत हैं, जैसे नेत्र कमल के समान, चरण कमल के समान आदि। अतः अजता के चित्र आलंकारिक हैं और योरोप आदि पाश्चात्य देश की चित्रकला में “दर्पणे प्रतिबिम्बवत् सादृश्य” की भांति सादृश्य और यथार्थता है। भारतीय श्रेष्ठ चित्र की मान्यता है — “सद्वासमिवचित्रम्” — स्वाम लेता हुआ सजीव चित्र होना चाहिये। यह मोम के बने मॉडल के समान दर्पणवत् सादृश्य चित्र से अधिक उत्तम है।

विष्णुधर्मोत्तर काल (गुप्तकाल) में सत्य (वास्तविक) और काल्पनिक दोनों प्रकार के चित्र बनाये जाते थे, सत्य-चित्र के लिए आवश्यक था कि वह विंब का तद्वत् प्रतिबिम्ब हो, यही उसकी विशेषता थी, जैसे — सादृश्य —

१—जैसे — “सद्वासमिव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम्।” — जो चित्र सचल, सद्वास होता है अर्थात् जो सजीव प्रतीत होता है, यथा दर्पण में प्रतिबिम्ब, वही शुभलक्षणयुक्त है। किन्तु सभी लोग इस मत को नहीं मानते। वे इसे पुनरुक्ति दोष मानते हैं। वे कहते हैं कि जो चित्र एक बार बन गया, उसे फिर से बनाने से क्या लाभ। शास्त्रकार कहते हैं :— “अपि श्रेयस्करं नृणां देवविम्बम-लक्षणम्। सलक्षणं सत्यविम्बं न हि श्रेयस्करं सदा ॥” — वि० ध०।

चित्र अथवा प्रतिकृति (Portrait, शब्रीह) । काल्पनिक चित्र की सामग्री के लिए “चित्रसूत्र” के ४२ वें अध्याय में अनेक बातें बतलाई गई हैं । जैसे — देव, मनुष्य, नाग, यक्ष, किन्नर आदि का प्रमाण कितना होना चाहिये, उनके अंग-प्रत्यंग, वेश-भूषा आदि कैसी हो, यह सब देखकर काल्पनिक चित्र बनाना चाहिये । देश-देश के लोगो को ऐसा बनाना चाहिये कि वे उस-उस देश के मालूम हो — “देशे देशे नराः कार्या यथावत्तत्समुद्भवाः” ॥ ४२।४९ ॥ — क्योंकि चित्र में सादृश्यकरण ही प्रधान है । नदी-देवताओं को हाथ में पूर्णकुम्भ लिए हुए, वाहनो पर दिखाना चाहिये । समुद्र को हाथ में रत्न का पात्र लिए हुए बनाना चाहिये । उनके ज्योतिमङ्गल के स्थान पर पानी (—कांति एवं जल । यह सकेत सादृश्य है) अंकित करना चाहिये । यह कल्पना अति उत्कृष्ट है । “शतपथ ब्राह्मण” में अनेक स्थानों पर जल के लिए “तेज” शब्द का प्रयोग किया गया है । न्याय तथा वैशेषिक दर्शनों में भी जल को तेज कहा गया है । अतः ज्योतिमङ्गल के लिए पानी का अंकन करना सर्वथा उचित है ।

इसी प्रकार आकाश में दिन का दृश्य हल्के रंग में, चिड़ियों के उड़ने तथा सूर्य की प्रभा से व्यक्त करना चाहिये । रात्रि का दृश्य तारक-पुञ्जों के द्वारा दिखलाना चाहिये । चादनी गत हो तो फूले हुए कुमुदों का भी अंकन करना चाहिये । पर्यंतो में शिखा-समूह, विशाल वृक्ष, झरने, सिंह-सर्पों का अंकन करना चाहिये । वन में अनेक प्रकार के वृक्ष, पक्षी तथा वन्य पशु दिखलाने चाहिये । नगर को देव-मंदिर, राजप्रासाद, हाट और शोभन मार्ग से युक्त बनाना चाहिये ।

इसी प्रकार “ऋतु-चित्रों” के लिए भी सूक्ष्म विवरण दिये गये हैं । वसंत के चित्र में वामन्ती फूलों से युक्त वृक्ष-लतादि, मधुपों का समूह, कृकती कोंयलें और प्रहृष्ट नर-नारी होने चाहिये । ग्रीष्म के चित्र में ग्रीष्म से बलान्त मनुष्य, झीना सूती वस्त्र, छाया में छिपे हुए खग-मृग, फले हुए आम्र-वृक्ष, कमल-सरोवर, नायिका अथवा सखी-सहेली के हाथ में पंखा आदि होने चाहिये । ऐसा ही एक चित्र भागवत पुराण का मालवा शैली का है जिसमें चन्द्रमा ताराकित ग्रीष्म ऋतु की रात्रि में द्वारिका में कृष्ण की पत्नी-मूर्छल झलती स्त्रियों का अंकन है (चित्र-२५) । वर्षा — कालीन चित्र में जल से नम्र मेघ, टन्ध्रधनुष, विद्युत् की कौध, बक-पंक्ति, नृत्य करता मयूर और वृष्टि होनी चाहिये । इसके भी अनेक चित्र कलाकारों ने अंकित किये हैं, जिनमें से एक चित्र यहाँ प्रस्तुत है । इसमें श्रावण मास के मेघाच्छन्न आकाश में विद्युत् एव उड़ती बक-पंक्ति को देखते राधा-कृष्ण का सुंदर अंकन है (चित्र २६) । शरत्-चित्र का अंकन रवच्छ आकाश, पके हुए धान के खेत, हंस और पद्म युक्त जलाशय, फूले कास आदि से होना चाहिये । शिशिर के चित्र में कौओं और हाथियों में हर्ष, किन्तु मनुष्यों में शीत का त्रास, शीत-निवारण के लिए अग्नि का प्रयोग एवं दिशाओं को अन्यधिक कुहराच्छन्न होना चाहिये । हेमन्त के चित्र में दिग्-दिगन्त में कुहरा, अतः पुर में नायक-नायिका का गर्म कपड़े पहन कर बैठे रहना आदि अंकन होना चाहिये । ऋतु-चित्रों में अन्य विशेषताये प्रकृति का निरीक्षण करके अंकित करनी चाहिये । “ऋतुसंहार” तथा “कादम्बरी” में ऋतुओं का अति सुन्दर वर्णन है और पहाड़ी शैली में बारहमासा चित्रण भी किया गया है, जिसका एक चित्र कार्तिक मास का यहाँ प्रस्तुत है (चित्र २७) ।

उचित प्रमाण, उचित विभाग, साधुर्य, सादृश्य एव सजीवता, ये चित्रों के गुण हैं । जिस चित्र में ऐसा जान पड़े कि चित्रस्थ मूर्ति में प्राण स्पन्दित हो रहे हैं वही चित्र शुभ लक्षण-सम्पन्न है ।—

सुप्तं च चेतनायुक्तं मृतं चैतन्यवर्जितम् ।

निम्नोन्नतविभागं च यः करोति स चित्रवित् ॥ — वि० ध०, ४३।२९ ॥

जो चित्रकार सोये हुए व्यक्ति में सुप्त-चेतना और मृत में उसका अभाव (मृतत्व) दिखलाने में समर्थ होता है तथा

जिसके बनाये सादृश्य निशाने की तरह ठीक बैठते हैं (समन्वित), वहीं चित्रकला, चित्रविद्याविरचि (चित्र का जानकार) है।

स्थान प्रमाणं भूलम्भो मधुरत्व विभक्तता ।

सादृश्यं क्षयवृद्धी च गुणाष्टकमिव स्मृतम् ॥ वि० ४०, ४३।१९ ॥

स्थान, प्रमाण, आधार, मधुरता (कोमलता), विभक्तता (अनुपात), सादृश्य (समानता), क्षय और वृद्धि (आवश्यकतानुसार घटाना और बढ़ाना) — ये आठों विचारों गुण कहे गये हैं।

साहित्य में जैसे काव्य को शरीर या प्राण कहा गया है वैसे ही चित्रकला में “सादृश्यकरण” को प्रधान कहा गया है। चित्रकला में सौंदर्यबोध के अर्थ में सादृश्य को लिया गया है। कुमारस्वामी इसकी परिभाषा करते हुए “The transformation of nature in Art” (पृ० १३) में कहते हैं कि जिसमें भावना (कल्पना) और अनुभूति के ज्ञान का मारूप्य हो, उसे सादृश्य कहते हैं। -

Sādrśya as the ground (pradhāna) of painting may be compared to Sāhitya as the body (śarīra) of poetry, consistently defined as the “consent of sound and meaning” (śabdārtha), and to sārūpya denoting the aspectual coordination of concept and percept essential to knowledge.”

भामह ने काव्यालंकार, (१।१६) में कहा है “शब्दाथो सहितौ काव्यम्”; तथा रघुवश (१।१) में कालिदास ने कहा है - “वागर्थविव संपत्तौ” - वाग (शब्द) और अर्थ के समान शिव-पार्वती एक में संपृक्त हैं। उसी प्रकार रस और ध्वनि कला का शरीर है।

सादृश्य से मिलता-जुलता शब्द है ‘मारूप्य’। मारूप्य अर्थात् Co-aspectuality यह प्रत्यक्ष प्रमाण के लिए प्रयोग किया जाता है। सादृश्य, मारूप्य, तदाकारता, अनुकृति, अनुरूप आदि अन्य स्थानों पर दो वस्तुओं के बीच सादृश्य (समानता) दिखलाने के लिए आता है। यही मारूप्य, ध्यान-योग में साधारण्य और सायुज्य समाधि होने पर, ज्ञान ज्योति से उत्पन्न होता है।

सादृश्यकरण का केवल बाह्य रूप ही नहीं, बरन् पञ्चभूतों का आविर्भाव या व्यक्तीकरण भी चित्रों में प्रगट रूप से होना चाहिये। इस विचारधारा का समन्वय कौपीतिक उपनिषद् (३।८) के अतर्गत निहित है, जहाँ बोधगम्य अद्भुत आकृतियों के भूताविशेषों का निर्देश किया गया है और उसे “भूतमात्रा” एवं “प्रज्ञामात्रा” के नाम से संबोधित किया गया है। साथ ही यह भी निर्देश किया गया है कि वास्तव में केवल विषय में ही रूप (विषय अथवा इन्द्रिय) की सिद्धि संभव नहीं है। इन्द्रिय से विषय की और विषय से इन्द्रिय की सत्ता मानी जाती है। यदि केवल विषय हो तो विषय से विषय का ज्ञान नहीं हो सकता अथवा यदि केवल इन्द्रिय रहे तो उससे भी इन्द्रिय का ज्ञान होना संभव नहीं है, अतः दोनों का — भूतमात्रा और प्रज्ञामात्रा का (विषय तथा इन्द्रिय का) — होना आवश्यक है। विषय और इन्द्रियों में जो परस्पर भेद है वैसा प्रज्ञामात्रा और भूतमात्रा में भेद नहीं है, जैसे रथ की नेभि और अरो में भेद नहीं है।

इसके अतिरिक्त जब यह कहा जाता है कि किसी चित्र में अद्भुत या निकटतम समानता विद्यमान है तब तत्सवधी शब्द, सदृशी एवं सुसदृशी का प्रयोग किया जाता है। किन्तु यह कही भी निर्देश नहीं किया गया है कि कला

में अनुरूप सदृशता गुण का होना अवश्यम्भावी है। महाकवि भास विरचित स्वप्नवासवदत्ता^१ (अंक ६, १३) में “सदृशी”, “अतिमदृशी” और “न सदृशी” शब्दों का प्रयोग किया गया है। इसमें सदृशी का अर्थ सादृश्य है, अति-सदृशी में अत्यधिक समानता है और न सदृशी अर्थात् चित्रकार कभी भी उस सुंदर रूप को बनाने में समर्थ नहीं हो सकता। इसी प्रकार “स्मानुत्पत्ता” शब्द भी प्रयुक्त हुआ है जिसका अर्थ है रूप की समानता। संसार में एक दूसरे की समानता (सादृश्य) दिखलाई पड़ती है।

मृच्छकटिक (४।१) में सदृशी और सुसदृशी का प्रयोग किया गया है — ‘वसन्तसेना — चेष्टि मदनिके । अपि सुसदृशी चित्राकृतिरार्यचारुदत्तस्य ।’ इसमें भी सदृशी का प्रयोग सादृश्य के अर्थ में किया गया है। सदृशी-सादृश्यपूर्ण चित्र, यह पारिभाषिक शब्द है। सुसदृशी अर्थात् सुन्दरता से युक्त सादृश्य। इसे अत्यन्त सुन्दर अथवा आदर्श सौन्दर्य भी कह सकते हैं। इसी प्रकार नागानन्द में सौमादृश्य^२ शब्द आया है। सुसदृश का भाव है सौसादृश्य — (सुसदृशस्य भाव इति सौसादृश्यम्)। सौसादृश्य अर्थात् बिल्कुल एक जैसा रूप।

उन प्रशंसात्मक शब्दों का जहाँ तक चित्रों से संबंध है वह उसकी भाव ग्राहकता की प्रशंसा करना है। प्रियदर्शिका में कञ्चुकी वामवदना की ओर देखकर कहती है — सुसदृशी खल्वियं मम राजपुत्र्याः प्रियदर्शनायाः । — अर्थात् यह तो हमारी राजकुमारी प्रियदर्शना से बहुत मिलती-जुलती है। अभी तक भिन्न-भिन्न पदार्थों में सादृश्य की गणना की गई है, किन्तु यहाँ पर व्यक्ति और चित्र में सादृश्य मिलता है तथा सुसदृशी में व्यक्ति (राजकुमारी) का साक्ष्य बतलाया गया है। व्यक्ति और चित्र में सादृश्य के वर्णन संस्कृत साहित्य में अत्यधिक प्राप्त होते हैं। जिनके कतिपय उदाहरण यहाँ प्रस्तुत हैं। —

महाभारत तथा भागवत में उपा-अनिरुद्ध आख्यान में उपा को स्वप्न में अपने भावी पति का दर्शन हुआ था। उसे जगत् में खोजने के लिए उसकी मखियों ने उसे अनेक चित्रपट (शबीह-चित्र) दिखाए। उसमें से एक चित्रपट पर अपने भावी पति का सादृश्य-चित्र या शबीह बनी हुई देखकर उसने उसे पहचान लिया।

प्राकृत की एक जैन कहानी ‘तरंगवती’ में एक प्रसंग आया है कि — तरंगवती का नायक कहीं चला गया है, अतः वह अपने घर में चित्रों का प्रदर्शन करती है कि शायद उसके द्वारा उसका पता चल जाय। इसी प्रकार विन्हणकृत कर्णगुन्दरी में नायक का अनुराग नायिका का सादृश्य-चित्र देखकर उत्पन्न होता है। बृहत्कथामञ्जरी तथा कथामरित्सागर में सादृश्य-चित्रों के वर्णन भरे पड़े हैं। कथामरित्सागर में एक जगह शबीहों के चित्राधार (अलबम) का उल्लेख हुआ है। मुगल काल में भी ऐसे चित्राधारों का बहुत प्रचलन था। ये शबीह या प्रतिकृति सादृश्य-चित्र ही होते थे।

१—पद्मावती — (चित्रफलकं दृष्ट्वा आत्मगतम्) हम् ! अतिमदृशी खल्वियमाश्रया आवन्तिकाया । आर्यपुत्र ! सदृशी खल्वियमाश्रयाः ?

राजा — न सदृशी । सैवेति मन्ये । भो. ! कष्टम् ।

राजा — परस्परगता लोके दृश्यते रूपतुल्यता । — (स्वप्नवासवदत्ता, ६।१३)

२—सौमादृश्यम् = सर्वथा तुल्यरूपता — येन न ज्ञायते कि तावद् शिलातले तव प्रतिबिम्बं छाया सङ्क्रान्त पतिता, उत अथवा त्व आलिखिता चित्रिता । किमयं तव मणिशिलातले प्रतिबिम्बः, अथवा चित्रभिदमिति निपुण न ज्ञायते अत्र चित्रस्य बिम्बप्रतिबिम्बकल्पनेन अतीवप्रकर्षं ताद्योत्यते । — (नागानन्द) ।

इन उदाहरणों में दो व्यक्तियों में सादृश्य है। मृदु में 'मु' उपसर्ग लगाकर मुसदृश शब्द बनाकर, स्त्री-वाचक 'ङाप्' प्रत्यय लगाकर 'मुसदृशी' शब्द निष्पन्न हुआ।

भवभूति ने उत्तररामचरित में भित्तिचित्र पर पूरी रामायणी कथा के चित्र को अर्जुन नामक चित्रकार द्वारा अंकित करने का वर्णन किया है। ये चित्र इतने तथ्यात्मक या सत्य प्रतीत होने थे कि राम ने एक बार सीता को यह कहकर सावधान किया कि — “अयि, चित्रमेतत्” — हे सीते ! यह तुम चित्र देख रही हो, जीवित दृश्य नहीं। इसमें चमत्कार सादृश्य है। ऐसे चित्रों के लिए विष्णुधर्मोत्तर में “मत्यचित्र” की सज्ञा दी गई है। यह सत्यचित्र एक भावना थी। चित्रसूत्र में मत्यचित्र का लक्षण बतलाया है ---

यत्किञ्चित्लोकसादृश्यं^१ चित्रं तत्सत्यमुच्यते ॥ ४१।२ ॥

अर्थात् जिसमें किचित्, थोड़ा-सा लोक में सादृश्य हो, उसे मत्य-चित्र कहते हैं।

शिल्परत्न में सादृश्य के लिए कहा गया है कि चित्र में सादृश्य ऐसा मान-परिमाण में होना चाहिये जैसे स्वच्छ दर्पण पर प्रतिबिम्ब। —

सादृश्यं दृश्यते यत्तु दर्पणे प्रतिबिम्बवत् ।

तच्चित्रमिति विख्यातं नालमाकारमात्रकम् ॥

इसी प्रकार मानसोल्लास (१।३।१३९) में भी कहा गया है —

सादृश्यं लिख्यते यत्तु दर्पणे प्रतिबिम्बवत् ।

तच्चित्रं विद्वमित्याहुर्विश्वकर्मादयो बुधाः ॥

किन्तु चित्रकार के लिए ऐसा सादृश्य दिखलाना अत्यन्त कठिन है। भारतीय कला का यह सादृश्य कैमरे की भांति संपूर्ण रूप से यथार्थ प्रतिरूप नहीं प्रस्तुत करता, वरन् उसमें कल्पना का भी समावेश होता है। विचारणीय है कि ऐसा सादृश्य चित्र या मूर्ति में कहा तक संभव है। कालिदास ने रघुवंश में वर्णन किया है।

चित्रद्विपाः पद्मवनावतीर्णः करेणुभिर्दत्तमृणालभङ्गाः ।

नखाङ्कुशाघातविभिन्नकुम्भाः संरब्धसिंहप्रहृतं वहन्ति ॥ १६।१६ ॥

पद्मवनो से कमल तोड़कर देते हाथियों के भित्ति चित्रों की सजीवता एवं अत्यधिक सादृश्य को देखकर, सिंहों को भ्रम हो गया और वे यथार्थ हाथी मानकर उस पर नखों से प्रहार करने लगे। इस वर्णन से सर्वथा सादृश्य रखता हुआ चित्र अजंता की १७वीं गुफा के छदन्त जातक में मिलता है। इस चित्र की सजीवता को देखकर ऐसी भ्रांति हो जाती है कि यह सत्य है अथवा अतीव सादृश्य से उत्पन्न भ्रांति या छलना है। इससे प्रतीत होता है कि निपुण चित्रकार इस तरह के “सत्य चित्र” अवश्य बनाते रहे होंगे।

भारतीय चित्रकला का यह सादृश्य प्राकृतिक उपमानों से बहुत प्रभावित है जिसमें सत्य को शिव और सुन्दर के साथ अंकित करने का आग्रह परिलक्षित होता है। ऐसे परम्परागत उपमान अब रूढ़ हो गये हैं। भारतीय कला में शरीर-रचना के लिए निम्नलिखित उपमानों का व्यवहार होता है, जैसे—

१—यहाँ पर सादृश्य के स्थान पर “सदृश” अधिक उपयुक्त होगा क्योंकि तभी वाक्य पूरा होगा, अन्यथा सादृश्य कहने पर “दधत्” की आवश्यकता होगी।

कान — गिद्ध या पत्त या सीप । नाक — तिल-पुष्प, तोते की चौच । नथुने — सेम का बीज । होठ — बिम्बफल । ठोड़ी — आम की गुठली । भौहे — सुन्दरियों की धनुषाकार और राक्षसों की नीम की पत्ती की भाँति^१ । गला — शख । कंधे — हाथी का मिर । भुजा — हाथी की सूड । हाथों की उगलियाँ — सेम की फली या चपककली । घड — डमरू (नारी का) । कमर — मिह की कमर । चेहरा — गाय का चेहरा तथा सात्विक भाव दिखलाने के लिए मुर्गी के अंडे के समान चेहरा और देवियों का पान की पत्ती के आकार का भी चेहरा बनाते हैं । जघा — कदली-काण्ड (केले के वृक्ष के तन के समान) तथा हाथी की सूंड के समान । हाथ — पैर — कमल-दल अथवा कमल के नवीन पत्तों के समान । वक्ष — कपाट-वक्ष (कपाट के समान चौड़ा वक्षस्थल पुरुषों का) ।

इसी प्रकार नेत्रों का सादृश्य या उपमा भी विभिन्न भावों को दिखलाने के लिए विभिन्न वस्तुओं से दते हैं । जैसे —

- (१) मफरी मछली की आँखें चंचलता और अस्थिरता के लिए ।
- (२) खजन पक्षी की आँखें प्रसन्नता के लिए ।
- (३) एगिण की आँखें चंचलता, सरलता और निरपराधिता के लिए ।
- (४) कमल की आँखें सात्विक शान्ति व्यक्त करने के लिए ।

कालिदास ने कुमारसम्भव (५।३५) में एक ही पंक्ति में नेत्रों के दो-दो उपमान दिये हैं — “य उत्पलाक्षि प्रचलं विलोचनेस्त्वाक्षिसादृश्यमिव प्रयुञ्जते” ॥ — कमल और हरिण के समान नेत्र । इस प्रकार अंग-प्रत्यंगों के अनेक उपमान संस्कृत साहित्य में बिखरे पड़े हैं जिनकी गणना करना अत्यन्त कठिन है । इन उपमाओं में रूप का सादृश्य तथा भाव का सादृश्य है ।

चित्र में जिसे सादृश्य कहते हैं उसी को काव्य में “उपमा” की सजा दी गई है । उपमा में आकृति का मान और प्रकृति का सम्मान — दोनों ही रखने हैं । महाकवि कालिदास और कवि शिरोमणि बाण ने इन उपमाओं का प्रयोग अपनी रचनाओं में मुञ्जकठ से किया है । कालिदास तो उपमा देने में अद्वितीय हैं, इसीलिए कहते हैं — उपमा कालिदासस्य । इनकी अनुपम उपमाओं का ही अनुसरण अन्य प्राचीन एवं नवीन कवियों ने किया है । कालिदास रघुवंश में वर्णन करते हैं कि — स्वयंवर-मण्डप में अन्य राजाओं को छोड़कर, अज की ओर जाने वाली इन्दुमती राज-मार्ग पर, दीपशिखा सदृश है । वह ब्रह्मा-जहा जाती है वह-वहा प्रकाश होता है और पीछे अधकार होता जाता है । यहा राजाओं की विज्ञता की अभिव्यक्ति बड़े ही सुंदर ढंग से उन्होंने की है —

संचारिणी दीपशिखेव रात्रौ यं यं व्यतीयाय पतिं वरा सा ।

नरेन्द्र मार्गट्ट इव प्रपेदे विवर्णभावं स स भूमिपालः ॥

इसमें कालिदास ने मनोभाव का सादृश्य अति सुंदर दिखलाया है ।

चित्र के षडंग में वर्णित सादृश्य, सदृश का लक्षणार्थ है और अभिधार्थ है मुसदृशी । जैसे — उपमा में “मुखकमल” में कमल से मुख का साधर्म्य है परन्तु मुख तो कमल नहीं हो सकता । “मुखचन्द्र” में व्यतिरेक अलंकार

१—नीम की पत्ती और भौह का अनेक प्रकार से साम्य दीखता है । राक्षसों की भौहे मोटी, घनी तथा कांटेदार-सी होना, उनके बाल मोटे और कांटो-जैसे होना तथा उनमें भ्रूंग का अभाव होना — सभी लक्षित होता है । इनका साम्य नीम की पत्ती में दीखता है, जिनका निरीक्षण कर कलाकार अपनी अद्भुत कल्पना शक्ति का परिचय देता है ।

44

रूपादीन्व्याप्नुवच्चित्तं तन्निभं दृश्यते ध्रुवम् ॥ २८ ॥

शुद्धंश में वर्णित इन्दुमती के चित्र में मनोभाव रूप के और रूप, मनोभाव के छन्द या साचे में पडकर, दोनों (छन्द साचे का, माना छन्द का) का सादृश्य प्राप्त कर रहा है। कवि जब कमल से चरणों का सादृश्य (चरण-कमल) बता रहा है तब वह चरण और कमल की आकृति के सादृश्य को चूर्ण करके अपने मनोभाव को ही कमल की तरह रचना के छन्द में आधुनिक हमारे सामने उपस्थित कर रहा है, क्योंकि केवल रूप-सादृश्य को लेकर चित्रित किया जाय तो रचना मनोभाव के सादृश्य किसी भी दशा में नहीं होगी।

मेघ का मेघ कह देने में मेघ का रूप-रंग आदि स्पष्ट नहीं होता। किन्तु चित्रकार के चित्र में और कवि की कविता में, शीतलार के गीत में ये मेघ रूप-रंग आदि के द्वारा विचित्र भाव से रूप या आकार पाते हैं। चित्र में अगणित रेखाएँ होती हैं, सुश्रुतिपूर्ण वर्ण भेदादि जब मानसमूर्ति के सादृश्य अंकित करता है तभी यथार्थ सादृश्य होता है।

अञ्जना की गुफाओं में अम्बराओं का चित्र जिन चित्रकारों ने बनाया है, उसमें अप्सराओं के दोनों पक्ष न बनाकर पीछे की ओर मध्य बनाकर गर्मियों के पक्ष का सादृश्य दिया है। चित्रकारों ने इस अप्सरा का नाम रखा है— 'मेघ-पागली अम्बरा'।

सादृश्य में उपमाव और उपमेय का मिलाने समय कौन-सा रूप किसके साथ मिलाने योग्य है अथवा अयोग्य है, इसमें चित्रकार विचार कर लेता है तभी उसे मिलाता है। उसकी इस परख पर ही उत्तम अथवा अधम सादृश्य निर्भर करता है। जैसे — कमल-पत्र पर एक बूँद जल दिखलाकर, चित्रकार पृथ्वीमाता का सादृश्य उपस्थित करता है। यह प्रतीक चिह्न उत्तम सादृश्य का द्योतक है। स्थान, काल और पात्र के अनुसार उपमा में परिवर्तन करते हैं। जैसे — कमलनयन, कम्बुकण्ठी, त्रिम्बाधर, "वरदन्त की पगति कुन्द-कली" — में उत्तम सादृश्य है। यह सादृश्य अपरूप रूप-सृष्टि के समय देते हैं। मूली जैसे हाथी के दाँत, सूप जैसे कान, ये सब सादृश्य राक्षसी, दानवी आदि ऐसे विभिन्न दिग्दर्शकों में देते हैं, जैसे — हयग्रीव आदि। यह "आकृतिगत सादृश्य" है।

भाव का जानने के लिए उपमा ही काम में आती है। उत्तम लोगों के लिए उत्तम उपमा का प्रयोग करते हैं और अधम लोगों के लिए अधम उपमा। इसी प्रकार चलने की गति की उपमा देते हैं, जैसे — "अतिगजगामिनी", "किंवा पर्याप्तपुष्पस्तब्धकावचनस्र्गा संचारिणी पल्लविनी लतेव ॥" ३।५४॥ कुमारसम्भव के मदन-दहन नामक तृतीय सर्ग में वर्णन है कि शिव जी ध्यान-मग्न तपस्यारत बैठे हुए हैं, उसी समय कामदेव अपने काम-शर तथा मखा वसत के साथ शिव जी के सम्मुख आते हैं। उसी समय पार्वती जी भी दो वनदेवियों के साथ वहा पर वसंत के पुष्पो अगोक, कर्णिकार, गिदुवार आदि से सुसज्जित होकर आती है। उस समय वे स्तनों के भार से झुकी हुई, लाल वस्त्र धारण किये हुए ऐसी प्रतीत हो रही थी मानों पुष्पो के गुच्छों से लदी हुई कोई चलती-फिरती लता हो।

सिगरिया गुफा में भी एक सुन्दरी का इससे मिलता-जुलता एक चित्र है। वह भी पार्वती के समान स्तनों के भार से कुछ झुकी हुई, कमल के पुष्पों से केशों को सुसज्जित किये, हाथों में फूलों को लिए हुए अंकित की गई है। चलने की गति में यह जो सादृश्य अंकित है वह भाव-भंगीगत सादृश्य है। विभिन्न आकार में विरोध होना स्वाभाविक है। भावुक के नभों में पार्वती 'संचारिणी पल्लविनी लता' के समान प्रतीत होती है किन्तु सामान्य लोगों को साधारण नारी के समान ही दिखती है। कवि एवं चित्रकार भावुक होते हैं, अतः वे तद्गत सुन्दर उपमा देते हैं। अवस्था भेद, क्रिया-भेद, स्थान-काल-पात्र भेद से विभिन्न प्रकार की वस्तुओं का विभिन्न भाव का सादृश्य होता है। सारांश यह है कि भाव का अनुरणन जो कुछ देता है वह उत्तम सादृश्य है और केवल आकृति या रूप का अनुकरण जो कुछ देता है वह अधम सादृश्य है।

अलंकार शास्त्र में स्मृति, भ्रान्ति और संदेह का प्रयोग सादृश्य में मिलता जलता हुआ है। चित्र में भी इनका प्रयोग मिलता है किन्तु शिल्पी अपनी कृति में उस प्रकार का भाव को बहुत महत्व नहीं देते। जैसे — “महा भारत” की कथा से प्रेरित हो कि उन्मत्तस्थ में स्फटिक की भित्ति एवं स्फटिक मूर्तिल भूमि ने दुर्घोषधन को भ्राति में डाल दिया। वह स्थान-स्थान पर जड़े हुए स्फटिक निर्मित भित्ति को नार समझकर प्रवेश करने चला, तभी भित्ति से मिर टकरा जाने से क्रुद्ध होकर बैठ गया। — यह “निम्नतर भ्रातिमत् सदृशकरण” का उदाहरण है। इसमें प्रताड़ना या धोखा देना है।

जब किसी चित्र को देखने पर वास्तविक मनुष्य की भ्रांति होती है तब उसे चमत्कार सादृश्य कहा जाता है। इसी को उलट कर मनुष्य को देखकर जब कहते हैं कि “वाह! चित्र ऐसा है जैसे चित्र।” तब वास्तविक मनुष्य को देखकर चित्र का भ्रम होता है। साथ ही नेत्र, पलक आदि के स्पन्दन को देखकर मन में विस्मय और संदेह उत्पन्न होता है। अतः मनुष्य का निश्चय होता है। — यह दोनों प्रकार का संदेह सदृशकरण, निष्चयान्त संदेहालंकार कहकर, भ्रान्तिमत् अलंकार के स्तर पर रखा गया है।

संदेह, नृत्पयोगिता, सादृश्य इत्यादि में उपमा ही प्रधान होती है। संयोगिक युक्ति में रजत की भ्रांति करने है। दोनों में साम्य है, युक्ति में रजत का गुण (चमक) है। उपमा एकदलीय होती है उसी तरह सादृश्य भी सीमित क्षेत्र में होता है, जैसे “कमलनयन” कहते में नेत्र केवल कमल पत्र के समान है, कमलपट्टे के समान नहीं। अतः हम पाते हैं कि सादृश्य कहीं तो बाह्य आकार में साम्य रखता है और कहीं प्रकुल्लता (गुण) के अर्थ में। अतः सादृश्य में उपमा, गुण और शब्दीय यह तीनों ही अर्थ निहित हैं।

साहित्यदर्पण में संचारी भाव के अन्तर्गत “स्मृति” में “सादृश्य” का निरूपण किया गया है। सादृश्य, अदृष्ट और चिन्ता — स्मृति के प्रमुख उद्बोधक है—सादृश्यादृष्ट चिन्ताद्याः स्मृति-बीजस्य बोधकाः।^१ इनमें स्मृति के (बीज रूप में छिपे) प्रथम उद्बोधक सादृश्य से कल्पना का घनिष्ठ संबंध है। मेघो के अनेक चीनाशुक में छिपे चाद को देखकर, अवगुठन की हुई अपनी प्रियतमा का स्मरण हो आना, सादृश्य से उद्बुद्ध स्मृति है और उसे काव्य में योजित कर देना कल्पना का कौशल है। यहाँ पर उपमा के अंतर्गत सादृश्य है। यहाँ सादृश्य का अर्थ शब्दीय नहीं है वरन् समान दिखलाई पड़ने के अर्थ में है।

सादृश्य में तीन प्रकार की श्रेणियाँ हैं—(१) घटनामूलक सादृश्य, (२) कल्पनामूलक सादृश्य और (३) भावनामूलक सादृश्य। घटनामूलक सादृश्य में सत्य प्रतिरूप, पोर्ट्रेट पेंटिंग बनाते हैं। कल्पनामूलक सादृश्य में यथार्थ प्रतिकृति (True copy) नहीं बनाते। कलाकार अपने मन से वास्तविक वस्तु के चित्रण में कुछ कल्पना द्वारा सुंदर रूप देता है, तब वह अद्भुत-रूप-सृष्टि हो जाती है। भावनामूलक सादृश्य में अतर्निहित गुप्त भाव, रूप और कल्पना द्वारा चित्र में अभिव्यक्ति पाते हैं। इसमें भाव और रस ही प्रधान होते हैं। भाव के अनुसार ही वातावरण की सृष्टि करते हैं।

मेघदूत में कालिदास कल्पनामूलक सादृश्य का अतीव सुन्दर वर्णन करते हैं। विरह में रमणिया अपने मन-बहलाव के लिए अपने कान्त के चित्रलेखन में व्यस्त होती है। यक्ष कहता है कि मेरी पत्नी भी विरह में क्षीण हुई मेरी आकृति लिखती होगी। यक्षिणी के मन में यह विश्वास दृढ़ है कि विरह में यक्ष की दशा अत्यन्त शोचनीय हो

१—सदृशज्ञानचिन्ताद्यैर्भूतमुत्पन्नयनादिकृत।

स्मृतिः पूर्वानुभूतार्थविषय ज्ञानमुच्यते ॥—साहित्यदर्पण, ३।१६२।

गई है। इसलिए आठ महीने तक पति के दर्शन न पाने पर भी वह केवल मत्तोभाव की कल्पना से यक्ष के सादृश्य का अनुमान कर लेती है -

मत्सादृश्य विरहतनु वा भावगम्यं लिखन्ती ।

यक्ष-यक्षिणी का प्रेम चित्रादि-दर्शन और गुण-श्रवण से पूर्वानुराग की भांति उत्पन्न नहीं होता, वह सम्भोग-व्यवस्था में अत्यन्त प्रसूत हो चुका है और विप्रकृष्ट दशा में “सादृश्य दर्शन”, “प्रतिकृति-लेखन”, स्वप्नादि द्वारा स्फुट होकर स्थायी भाव की पुष्टि कर रहा है। सम्भोग शृंगार में प्रियतम का दर्शन तुरन्त रति की पुष्टि करता है। वियोगावस्था में यक्ष ने जिसमें भावार्थदर्शन का प्रतिनिधि बनाया है उन सादृश्य चित्रादि से भी वह तुरन्त रति का सुख अनुभव करना चाहता है। उसकी हादिक इच्छा यही है कि जहाँ भी पत्नी के दर्शन हों, चित्र में या स्वप्न में, मद्गन्धर्व में या तदगम्यप्राप्त यन्तु में, सर्वत्र ही आलिंगन का अनुभव किया जाय।

वियोगावस्थानु प्रियजनमदृशानुभवं ततश्चित्रकर्म स्वप्नसमये दर्शनमपि ।

तदगम्यपूतानामुपनतवतां दर्शनमपि प्रतीकारोऽनंगव्यथितमनसा कोऽपि गदितः ॥

विग्रह में मद्गन्धर्व भी यक्ष के नेत्र अपनी प्रिया की रूपराशि को खोजते-फिरते हैं, परन्तु उसका सादृश्य इस सप्तार में न मिलने से वह हताश हो जाता है। यथा --

अयमास्वङ्गं चकितहरिणीश्रेष्ठे दृष्टिपात,
वचनच्छायां शशिति शिखिनां बर्हभारेषु केशान् ।

उत्पद्यामि प्रतनुषु नदीत्रोच्चिषु भूविलासान्,

हृन्नेहस्मिन्वचिदपि न ते चण्डि सादृश्यमस्ति ॥ मेघ० २।४१।

प्रियगुलताओ में उन भागिनी के तनु की मुधराई है, चकित हरिणी के कटाओ में चंचल जगामो की समना है चन्द्रमा के त्रिग्व में मृग की उज्ज्वलता है, मयूरो के पिच्छ-भाग में केश-कलापो की छटा है और नदियों की चंचल तरंगों में भू-विक्षेपों की वकिम गति है। इस प्रकार उसके प्रत्येक अंग में वैभव की सुरक्षा के लिए प्रकृति में पृथक्-पृथक् स्थान कल्पित हैं। परन्तु एक स्थान से दस सौंदर्य-राशियों का समवाय कहीं देखने को नहीं मिलता। इसीलिए यक्ष की आलिंगन-कामना मन-की-मन में ही रह जाती है।

यक्षपत्नी को विधाना ने अङ्का की ममस्त मुर-मुन्दरियों के आदि में रचा था। उसकी निर्माण-मामूरी में से ही कुछ अवशिष्ट भाग अयमा, लता, चन्द्रमा, हरिणी और मयूरो के भाग्य में आ गया है। उसको एक बार रचकर उसकी प्रतिकृति रचने की जेबटा विधाना ने कभी नहीं की। यह “कल्पनामूलकसादृश्य” का अतीव सुन्दर उदाहरण है।

सादृश्य-कल्पना में कवि रूप-साम्य रखने वाले कुछ ह्रस्वर्ती अप्रस्तुतों का बिम्बानुबिम्ब विधान करता है। इस प्रकार सादृश्य-कल्पना काव्य के वर्ण्य और अवर्ण्य या प्रस्तुत और अप्रस्तुत की कुछ उभयनिष्ठ विशेषताओं को ग्रहण कर चलती है। जैसे, निर्मालक्षित पक्षियों में कवि ने नीलोत्पल और खजन की दमयन्ती के नेत्रों का बिम्बानुबिम्ब अप्रस्तुत बनाकर सादृश्य-विधायिनी कल्पना से काम लिया है —

पद्मान् हिमे प्रावृषि खञ्जरीदान् क्षिप्नुयंसादाय विधि वचिन् तान् ।

सारेण तेन प्रतिवर्षमुच्चैः पुष्पाति दृष्टिद्वयमेतदीयम् ॥ नैपथ० ॥

सरलार्थ यह है कि विधाता नीलोत्पलो को शीतकाल में तथा खजनों को वर्षाकाल में कहीं इकट्ठा करके रखता है और प्रतिवर्ष उनसे सार निकालकर दमयन्ती के नेत्रों को पुष्ट करता है ।

इसी प्रकार की सादृश्य-कल्पना अतिशय से समन्वित होकर “अतिशयोक्ति मूलक सादृश्य-कल्पना” बन जाती है । कल्पना कलाकार की मानसिक मृज्जन-शक्ति है । अतः कविता, चित्र एवं अन्य ललित कलाओं के प्रमुख तत्वों में रचना की दृष्टि से कल्पना सर्वोपरि स्थान रखती है । कल्पना ही वह नव तेजिममें कवि या कलाकार को नूतन मृज्जन और अभिनव रूप-व्यापार विधान की शक्ति प्राप्त होती है ।

दृश्य-कला और श्रव्य-कला के विभाजन को दृष्टिगत रखते हुए यह कहा जा सकता है कि चित्रकार, मूर्तिकार तथा स्थापत्यकार के पास सम्मूर्त्तन-प्रधान कल्पना की अधिकता रहती है, जब कि संगीतकार और कवियों के पास सवेग-सचार कल्पना की प्रधानता रहती है । सादृश्य-कल्पना एक ऐसी मानसिक मृष्टि है जिसमें मौढ्य-बोध के साथ सम्मूर्त्तन की क्षमता और भावोद्बोधन का गुण रहता है । वस्तुतः भाव की प्रकार ही उत्तम सादृश्य है ।

६—वर्णिकाभङ्ग

रेखा च वर्तना चैव भूषणं वर्णमेव च ।

विज्ञेया (य) मनुजश्रेष्ठ चित्रकर्मसु^१ भूषणम् ॥ वि० ध०, ४१।१० ॥

विष्णुधर्मोत्तर में रेखा, वर्तना (साया, उजाला), आभूषण और रंग (वर्ण) को चित्रकारी का भूषण कहा गया है । भूषण अर्थात् सजाना, Decorative treatment- जैसे मेघ, वृक्षादि को कलाकार अपनी रीति में कल्पना से अलंकृत करता है, adornment decoration. ।

रेखा प्रशंसन्त्याचार्या वर्तनां च^२ विचक्षणाः ।

मित्रयो भूषणमिच्छन्ति वर्णाढ्यमितरे जनाः ॥ वि० ध०, ४१।११ ॥

बुद्धिमान् व्यक्ति या आचार्य रेखा आदि की प्रशंसा करते हैं और जो अज्ञानी हैं, कला को नहीं जानते, वे कलाकार के रंगों की चमत्कारिता को देखते हैं । यहाँ पर आचार्य (चित्राचार्य, कलाकार, कवि) को प्रमुखता दी गई है और विचक्षण (कोविद, आलोचक, connoisseur) की एक प्रकार से हंसी उड़ाई है कि वे तो वर्तना (परदाज) तक ही रह जाते हैं किन्तु आचार्य उनसे श्रेष्ठ हैं क्योंकि वे रेखा की विशेषता को जानते हैं ।

इतर जन (सामान्य व्यक्ति) रंगों की सम्पन्नता को पसंद करते हैं । रेखा, वर्तना, भूषण (Rich-decoration) और वर्णाढ्यता — ये चारों चित्र के गुण माने गये हैं । महाकवि भास विरचित द्रुतवाक्यम् में भी दुर्योधन वर्णाढ्यता (वर्ण, रंग) की प्रशंसा करता है — अहो ! अस्य वर्णाढ्यता ।^३ वासुदेवशरण अग्रवाल ने इसका अर्थ किया है — इस चित्र के डहडहे रंग की कैसी शोभा है । कुमारस्वामी ने वर्णाढ्यता का अर्थ लिखा है “Richness

१—चित्रकर्मैव भूषणा ।

२—विलक्षणा ।

३—वर्णाढ्यता — वर्ण + आढ्यता । आढ्य से ही आजकल आढत शब्द बन गया है । आढत उसे कहते हैं जहाँ सेठ लोग थोक सामान खरीदते हैं । आढ्य का तात्पर्य अधिकता से है । वर्णाढ्यता-वर्ण की अधिकता, जिसमें बहुत प्रकार के रंगों का प्रयोग किया गया है ।

of colour" । चित्र के पङ्ग के इलोक में "वर्णिका भग" अथवा "वर्णाद्वयता" को सबसे अंत में रखा गया है ।
अन कुछ विद्वानों के विचार में यह सर्वप्रमुख और सबसे कठिन साधना है ।

मूलतः वर्णिकाभग में दो शब्द हैं - (१) वर्णिका एवं (२) भग ।

(१) वर्णिका चित्र या चित्र-जाली में व्यवहृत विशिष्ट वर्णों, रंगों का समवाय । यही चित्र को रूपभेद, प्रमाणादि में अलग करता है । जिसमें रंग हो वह चित्र है किन्तु रेखा-चित्र भी चित्र है क्योंकि काले-सफेद रंगों में ही सब रंग छिपे हुए हैं ।

(२) भग भगिमा, ढग, रंगि । जैसे - दाक्षिणात्यभगी, वर्णाभगी ("चतुर्भागी" में) । भगी अगभगी (Mode) ।

"वर्णिका" है - Application of colour और "भग" है - Fusion of colours.

वर्णिकाभग का अर्थ है - भावानुसार चित्र में वर्णों का प्रयोग, Combination and harmony of colours, tonality (रंग के टोन में यह शब्द बना है), rendering of colour relations.

अवर्नी-द्रवाथ डेगोंर के अनुसार वर्णिकाभग की परिभाषा-नाना वर्णों की मम्मिश्रण भगिमा और भाव, वर्णवर्तिका की स्वीच-नाव, अर्थात् ब्रश को दबाना, उठाना, कितनी जल्दी ब्रश को स्वीच लेना, आदि की भगिमा । वे 'गोल्डेन जुवेली वाल्यूम' (पृ. २१) में कहते हैं -

"वर्णिका-भग means colouring, delineation with brush and pigment, brush strokes, etc. The knowledge of pigments and colour mixtures as well as the art of penmanship and brush strokes is the last and most difficult attainment of all "

वर्णज्ञान और वर्णिकाभग पङ्ग-साधना की अधिक कठोर एवं चरम साधना है ।

कुमारस्वामी "वर्ण" का अर्थ करते हैं - Colour, Sound, Scale, Palette; और वर्णिका-भग - distribution of colour.

वर्णिका-भग के संबंध में रायकृष्णदाम का कथन है - रंगों का हिसाब । किसी चित्र में रंग बटकर लगाते अर्थात् एक-दूसरे से भिन्न होते हैं, किसी में मिलने-जुलते रंग लगते हैं, किसी में चुहचुहाते रंग लगते हैं और किसी में बुते हुए । किन्तु किसी अवस्था में विरोधी व बेजोड़ रंगों का प्रयोग न होने पाये कि उसकी वर्णमैत्री असंतुलित हो उठे । कलाकार को ऐसे दोष बचाने चाहिये और चित्र के विषयानुकूल रंग का यथोचित प्रयोग करना चाहिये ।

वर्णिकाभग कहने के साथ ही दो बातें तुरन्त ध्यान में आ जाती हैं - (१) रंग कैसे लगाते हैं, (२) रंग कहा-कहा लगाते हैं और उन रंगों का क्या अर्थ एवं प्रभाव होता है ।

आलेख्य वस्तु का रेखांकन करके ही रंग-विधान किया जाता है । आधुनिक चित्रकारी की भाषा में इसे "टिपाई" (टीपना) कहते हैं; फिर उसमें अनावश्यक रेखाओं को छिपाने के लिए सफेदा^१ लगाया जाता है, जिसे

१-उच्चकोटि का सफेदा अस्ता को फूँककर बनाया जाता था । इस वैज्ञानिक युग में भी उत्तम पारदर्शी रंगों को

"गद" (ओपेक अर्थात् रेखा को ढकने के लिए) करने के लिए जिक आक्साइड का ही प्रयोग होता है ।

भृगुल चित्रकार "गदकारी" कहते हैं। गदकारी करके पुन रत्नाजी में ही दि. के साथे द्योतों को व्यक्त करते हैं, इस प्रक्रिया को "खुलाई" (उन्मोचन) कहते हैं। रंग भरने वाले चित्रकार को "रंगीट" कहा जाता था। मैदिनीकोश में चित्रकार का पर्याय "वर्णटि" शब्द भी है -- अर्थात् जो विविध रंगों में गद-मलमल का आनंद करे। नाना-वर्णव सक्षेप कोश में "रंगजीव" शब्द भी उसी अर्थ में आया है (१५, २०)। 'कारगी' में अलग अलग खाने में रंग भरने की प्रक्रिया को "रंगामेजी" कहते हैं।

युक्तनीति (११, ०७) में कहा गया है—पृथक् पृथक् क्रियाभिर्हि कलाभेदस्तु जायते ।- क्रिया के भेद से नाना रूप की कलाये होती हैं। उसी प्रकार निच बताने के लिए तूलिका चलाय को कला और रंग आदि के प्रयोग करने का कलापूर्ण ढंग जानना आवश्यक है। तूलिका एवं रंगों के व्यवहार का ढंग, समय और उसकी आवश्यकता के साथ-साथ बदलता रहता है। कुम्हार लोग बाल की तूलिका के प्रतिष्ठित नमी भी मूस की कुन्नी का प्रयोग करते हैं। रंग और उसके व्यवहार की रीति में भी समय के साथ परिवर्तन हुआ है। आरम्भिक काल में कीचला, मेरु खडिया, रामराज आदि रंग (Mineral Colours) का प्रयोग होता था। पुन बनरगनि बना गया अन्य तेल मिश्रित एवं रंगती आदि रंगों के प्रयोग होने लगे। उसी प्रकार तूलिकाओं में भी परिवर्तन हुआ, मसूरी कंवी, जिन्हे कूचक (कूचकर बन्नी हुई) कहा जाता था, फिर नारियल के ब्रश बनने थे। मुना-मि-काम गांगे बछरे के बाल के बाल तथा ऊट, गिलहरी, बकरी आदि के बालों से ब्रश बनाये थे।

अवनी बाबू कहते हैं कि शिवजी ने पार्वती की वर्णमाला का परिचय कराने समय रूप के साथ ही रंग का भी परिचय कराया था, क्योंकि रूप-रंग के अंदर सभी कुछ (समष्टि-रूप-रंग) जा जाता है। उस समय महादेव जी पार्वती से कहते हैं --वर्णज्ञानं यदा नास्ति कि तस्य जपपूजनैः। यदि वर्ण (रंग एवं अक्षर) का ज्ञान नहीं उत्पन्न होता और वर्णिकाभंग का -- उस पतली-सी तूलिका की खीच-तान (कर्षकर्म) पर अधिकार नहीं होता तो पङ्ग की पांचों साधनार्थ रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य व्यर्थ हो जाती हैं। वर्ण रंग का धर्म है, उसमें उसकी अन्य कलाओं से भिन्नता प्रतीत होती है। यदि वर्ण और तूलिका के ज्ञान के बिना चित्रकार उनका असम्बद्ध अर्थक प्रयोग करते हैं, तो अनभ्यास के कारण कागज पर या तो बदरंग, भद्दे रंग लगेंगे अथवा तूलिका में कागज पर रंग लगाने में भय से हाथ काप जायेगा। ऐसी परिस्थिति में चित्रकार का उसकी तूलिका और रंगों के प्रयोग पर अधिकार नहीं कहा जा सकता। इन रंग व तूलिका प्रकरणों की सफलता प्राप्ति के लिए कलाकार को साधना करनी पड़ती है।

१—टेकनीक आफ भृगुल पेंटिंग, मोतीचन्द्र तथा भारत की चित्रकला — रायकृष्णशरण।

२—समरागणसूत्रधार में चित्रकला के आठ अंग बतलाये गये हैं, जिनमें से पंचम अंग को "कर्षकर्म" कहा गया है।—
पञ्चमं कर्षकर्म स्यात् पण्डं स्याद् वर्तनाक्रमः। इसका पाठभेद है — "वर्ण-कर्म"। कर्षकर्म 'Attracting' और वर्ण-कर्म "Colouring" कुमारस्वामी कहते हैं—
"The word Varnakarma would be quite intelligible, and in the right sequence; as to karṣa karma which could have been better understood in the third rather than the fifth place, It should be noted that sanskrit "Kṛṣa", and its derivatives, like Hindi 'Khrachanā' and English "draw", have the double sense of drawing in the sense of dragging, attracting and of delineating, so that while Varna Karma is probable, and perhaps more intelligible, Karṣa-Karma is by no means an impossible reading.

—"JAOS, Volume 52, 1932, Coomarswami,"

Viṣṇudharmottara, Chapter 41, F N 7

परिलक्षित करना रह जायेगा और सब कुछ बिगड़ जायेगा। तूलिका के छोर से उन्ह आकृति देकर दिखाने के लिए हाथ की न जाने कितनी क्षमता एवं स्पर्श की न जाने कितनी लघुता की आवश्यकता पड़ती है। वर्णिकाभंग के वर्ण परिचय में यही इसकी शिक्षा का सार है।

चित्रकार की खीची रेखा और खतकण (रेखाकार) की खीची रेखा में बहुत अंतर है, खतकण की रेखा निर्जीव होती है और चित्रकार की सजीव। चित्रकार के प्राणों का छन्द उसकी तूलिका को (Brush stroke) सोधी-टेढ़ी-बाकी अथवा गतिशील या स्थिर या छुटी बा जुटी रेखा में रहता है। जैसे यदि किसी कन्या के मस्तक से चिबुक तक की एक रेखा को खीचना हो तो इसमें तूलिका के तीन प्रकार के भंग (Brush stroke) या भंगिमा अथवा स्पर्श का प्रयोग करना होगा। मिर की हड्डी मजबूत और कड़ी होती है, अतः वहाँ पर तूलिका को दृढ़ता से या कड़ा करके; कपोल कोमल होता, अतः वहाँ तूलिका को लुढ़का कर कोमलता से, और नातिदृढ़ चिबुक के पास कोमल-कठोर-मिश्रित रेखा को खींचते हैं। इसमें एक ही रेखा में कठोर, कोमल और अति कोमल, ये तीनों प्रकार आ गये हैं। सुविभक्तता में शरीर की सप्रमाण भंगिमा होती है, उसी प्रकार वर्णिका भंग में रंगों की भंगिमा कहा कितना अधिक और कितना कम होना चाहिये, दिखाई देती है।

तूलिका में रंग कितना उठाया जाना, उसके छोर पर कितना रंग अथवा उसे कितना हवा खाया जाय, रंग-रजित तूलिका को कितने हल्के या भारी द्वाय में कामज पर चलाये—(जैसे चित्र में उन्मीलन या फिनिशिंग करते समय जहाँ बारीक रेखा और बारीक अलंकरण करना होता है वहाँ पर तूलिका को जल में बहुत जरा-सा भिगे कर, बहुत ही थोड़ा सा रंग लगाकर रेखांकन करते हैं और यदि रंग अधिक हो जाता है तो उसे कम कर देते हैं। किन्तु जहाँ रंग भरना अथवा भपाट साया देना रहता है वहाँ तूलिका में कुछ अधिक रंग लिया जाता है।)—इसी के बारे में ज्ञान प्राप्त करना ही षडंग के वर्णिकाभंग की अन्तिम शिक्षा या चरम शिक्षा है। चित्र में मनोवाञ्छित रंग का यथोचित प्रयोग करना, अपने मन के अधिकार को घना बनाना या मन के आलोक को उज्ज्वल करना अथवा मन में उत्पन्न पङ्क्तियों की विचित्र छटा की अनुभूति को प्रकट करना ही वर्णिकाभंग का वर्णज्ञान है। इसे जानने के पश्चात् रंग आदि शेष उपकरणों को जानना सरल है। वर्णिकाभंग की यह प्रक्रिया इतनी सूक्ष्म है कि श्रेष्ठ, उत्तम कलागुरु से ही श्रद्धापूर्वक सीखी जा सकती है। इस वर्णिकाभंग की इन सूक्ष्मताओं के संवध में किसी भी चित्रकला के ग्रंथों में उल्लेख नहीं है।

“वर्ण” के दो अर्थ हैं—(१) रंग, (२) अक्षर। चित्रकला में वर्ण का अर्थ रंग लेना ही समीचीन है। चित्र के सौंदर्य-विधान में रंग-परिज्ञान का स्थान महत्वपूर्ण है क्योंकि रंग का प्रभाव परिस्थिति-भेद और व्यक्ति-भेद से बदलता रहता है। वर्ण-बोध पर अवस्था और मन-स्थिति का भी बहुत प्रभाव पड़ता है।

वर्णिकाभंग की सिद्धि वर्णों के सम्यक् विधान पर आधारित है। वर्ण (रंग) अनन्त हैं। उनका निर्माण और प्रयोग किस रूप में होना चाहिए, इस संबंध में अनेक ग्रंथों में भिन्न-भिन्न मत हैं। रंग के मुख्यतः दो भेद हैं—(१) शुद्ध वर्ण (Primary Colour), (२) मिश्र वर्ण (Mixed Colour)। भरत मुनि के नाट्यशास्त्र में “आहार्याभिनय” के प्रसंग में वर्ण (रंग) संबंधी अनेक महत्वपूर्ण बातें बतलाई गई हैं और विष्णुधर्मोत्तर में भी “वर्ण-विधान” संबंधी विवरण पर्याप्त मात्रा में हैं। उसमें पांच प्रकार के वर्ण मुख्य माने गये हैं—

सूररङ्गाः स्मृताः पञ्च द्रव्यैः पीतो विलोमतः ।

कृष्णो नीलश्च राजेन्द्र शतशोऽन्तरतः स्मृताः ॥ ४०।१६ ॥

(१) श्वेत, (२) पीत, (३) रक्त (लाल, जैसे काले का उल्टा सफेद होता है उसी प्रकार पीले का उल्टा (विलोम) लाल होता है ।), (४) कृष्ण और (५) नील । बाणभट्ट ने भी पांच प्रकार का प्रमुख रंग माना है—

(i) “प्रियङ्गुवनायमानं रोचनातिरक्त भक्तिभिः, नीलायमानं कृष्णगुह्यवभङ्गैः, लोहितायमानं कर्णपूरा-
शोकपल्लवैः, धवलायमानं चन्दनरसविलेपनैः, हरितायमानं श्रीशकुमुमाभरणैः ।” — (कादं० अनु० १९०) यहाँ स्पष्ट ही पीत, नील, लोहित, धवल और हरित (या कृष्ण) — इन पांच शुद्ध वर्णों का उल्लेख आया है ।

(ii) “असित-पीत-हरित-पादलाभिरालम्बल — चापानुकारिणीभिलैखाभिः कल्माषितशरीरम् ।” (कादं०, पृ० २३९) । — अर्थात् इन्द्रधनुष का अनुकरण करने वाली — काली, पीली, हरी, श्वेत और रक्त वर्ण की रेखाओं से उस इन्द्रायुध नामक षोड़े का संपूर्ण शरीर चित्रित था । इसमें भी पांच प्रकार के वर्णों का उल्लेख है । इन्हें ही नागा-नन्द ने “पञ्चवर्णाणि वर्णा” कहा गया है । किन्तु भरत मुनि ने अध्याय २१ में चार ही प्रकार का मुख्य या स्वभा-वज वर्ण माना है —

सितो नीलश्च पीतश्च चतुर्थो रक्त एव च ।

एते स्वभावजा वर्णा ।

संयोगजा पुनस्त्वन्ये उपवर्णा भवन्ति हि ॥

(१) सित, (२) नील, (३) पीत और (४) रक्त । सफेद, नीला, पीला और लाल — ये चार स्वभावज वर्ण (Primary Colour) हैं । बिहारी ने भी चार स्वभावज वर्णों को मान कर बिहारी सतसई के इस दोहे में कहा गया है —

अधर धरत हरि के परत, ओल-डोठि पढ-ज्योति ।

हरित बांस की बांसुरी, इन्द्रधनुष रंग होत ॥

कालिदास ने भी चार प्रकार के शुद्ध वर्णों को माना है । चित्रों के लिए ये रंग प्रायः मिट्टी और रंगीन पत्थर को कूट-कर बनाये जाते थे । इन्हें “धातुराग” कहा जाता था । पीतासिता — रक्तसिन्धुं सुराक्षलप्रान्तस्थितं धातुरजोभिरम्बरम् । (कुमार० १४।३१) । इन चारों रंगों के मिश्रण से सैकड़ों प्रकार के उपवर्णों की सृष्टि होती है । रंगों का उचित रूप से संयोजन और चित्र में उनका यथाम्थान उपयुक्त प्रयोग — ये दोनों बातें चित्रकार की कुशलता पर निर्भर हैं । विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है —

पूर्व (१ वं) रङ्गविभागेन भावकल्पनया तथा ।

स्वबुद्ध्या कारयेद्दङ्गं शतशोऽथ सहस्रशः ॥ ४०।१७ ॥

अपनी बुद्धि के अनुसार भाव की कल्पना तथा रंगों का मिश्रण कर सैकड़ों — हजारों प्रकार के रंग बनावे । विष्णु-धर्मोत्तर (३, २७।७-१५) की दृष्टि से उनकी मर्यादा की परिगणना नहीं की जा सकती ।

“रङ्गविभाग” अर्थात् रंग बांटना । कई रंगों के मिश्रण में उनके विभाग के अनुपात (कम या अधिक) को जानना आवश्यक होता है । “भावकल्पनया” — भाव में कल्पना होती है और रंग से भाव का संबंध है । मनोवैज्ञानिक विश्लेषण (Psychoanalysis) से रंग की प्रवृत्ति का भी पता लगता है । भाव से चेहरे पर रंग प्रगट होता है । भरत ने भी भाव के अनुसार रंग माना है, यह परम्परा है । कुछ सीमा तक भाव से रंगों का संबंध अवश्य है, यह भरत के

भन में था। तभी तो लाल और नीला रंग भन को बहुत आकर्षित करता है। अजता में लगभग २५ मिश्रित रंगों का प्रयोग दिखाई पड़ता है किन्तु “विष्णुधर्मोत्तर” में शतशः मिश्र वर्ण कहा गया है।

वर्णों के चतुर चितरे बाणभट्ट ने तो मिश्र वर्णों का इतनी सूक्ष्मता से निरीक्षण करके उसका वर्णन कादम्बरी और हर्षचरित में किया है कि ऐसा वर्णन करने में आज भी कोई कवि समर्थ नहीं हुआ है। इन मिश्र वर्णों की तालिका परिशिष्ट में दी गयी है। रंगों के भांति-भानि के इस मिश्रण को बाणभट्ट ने अपनी श्लेषात्मक शैली में “वर्ण-सकर” कहा है (चित्रकर्मसु वर्णसंकरा. — काद०, अनुच्छेद २)।

नीले रंग में पीला मिलाकर नैयार किया हुआ हरा रंग उत्तम होता है, वह चाहे शुद्ध हो या श्वेतमिश्रित। रूपों के अनुसार उसमें किसी एक रंग की अधिकता की जा सकती है। उसमें श्वेत रंग की अधिकता या न्यूनता अथवा समता रहने से वह तीन प्रकार का होता है। इस प्रकार उसमें एक-एक स्थायी रंग मिलाने से उसके अनेक भेद हो जाते हैं। उससे दूर्वा के अकुर के समान या किञ्चित् पीत या कठबेल की तरह हरित या मृग की तरह श्याम (मुद्ग-श्यामा) वर्णों की छवियां चित्रित करनी चाहिये। नीले रंग में सफेद-पीला रंग मिलाने से वह विरग (या बदरग) हो जाता है। तब उसके भी अनेक भेद होते हैं। मिश्रित रंग चाहे अधिक हो या न्यून या सम मात्रा में हो, उससे नीलकमल के समान तथा उद्द के रंग जैसी रमणीय छवियां औचित्य के निश्चय से अंकित करनी चाहिये। लाक्षा तथा श्वेत रंग अथवा लाक्षा तथा लोभ्र मिलाये हुए लाल रंग से जो छवि अंकित की जाती है, वह रक्त कमल की तरह ललाई लिए श्याम तथा सुन्दर होती है। वह रंग भी मिश्रण करने से अनेक प्रकार के रंगों का उत्पन्न करता है। वि० घ०, ४०।१७-२४ ॥

नाट्यशास्त्र (२१। ६० से ६५) में कहा गया है —

“सितपीतसमायोगः पाण्डुवर्ण इति स्मृतः। सितरक्तसमायोगः पद्मवर्ण इति स्मृतः।

सितनीलसमायोगः कापोतो नाम जायते। पीतनीलसमायोगात् हरितो नाम जायते ॥

नीलरक्तसमायोगात् काषायो नाम जायते। रक्तपीतसमायोगात् गौर इत्यभिधीयते।

एते संयोगजावर्णाह्युपवर्णास्तथा परे। त्रिचतुर्वर्णसंयुक्ता बहवः परिकीर्तिताः ॥

... .. । दुर्बलस्य च भागो द्विनीलवर्णाद्वृत्ते भवेत् ।

नीलस्यैको भवेद्भागश्चत्वारो अस्यस्य तु स्मृताः । वर्णस्यतु बलीयस्त्वं नीलस्यैवं हि कीर्त्यते ॥”

सफेद और पीले से पाण्डु वर्ण लाल और सफेद से पद्मवर्ण, नील और सफेद से कपोत वर्ण, पीले नीले से हरा, लाल और नीले से काषाय, पीले और लाल से गौर — इसके अतिरिक्त तीन चार वर्णों के मिलाने से बहुत से उपवर्ण बनते हैं। मबल वर्ण, अपेक्षाकृत दुर्बल वर्णों से दूने समझे जाते हैं, केवल नील वर्ण दूसरे वर्णों से चीगुना बलवान और सभी वर्णों से बली होता है, — इन सहज बातों को कण्ठस्थ और काम में प्रयोग करके सीख लेने में अधिक समय नहीं लगता, किन्तु अपने हाथ को अपने वश में लाना ही कठिन बात है।

रंगों के सम्मिश्रण पर गिल्परत्न में भी विस्तार से विचार किया गया है — सफेद और लाल रंग के मिश्रण से गौर वर्ण, सफेद, काला और पीला रंग बराबर मात्रा में मिलाने से भूरा रंग, सफेद और काले रंग के समान मिश्रण से गजवर्ण, लाल और पीला समान मात्रा में मिलाने से बकुल फल रंग (मौलश्री वर्ण), पीला रंग एक भाग और

लाल रंग दो भाग मिलाने से पिगल वर्ण; एक भाग काला, दो भाग पीला मिलाने से अम्बु रंग, काले और पीले के समान मिश्रण से मनुष्य-शरीर वर्ण, हस्ताल और नीले रंग के मिश्रण से सुआपंखी रंग, लाख का रस हिंगुल में मिलाने से गहरा लाल, लाख के रस में काला रंग मिलाने से जामुनी रंग, लाख के रस में सफेद रंग मिलाने से जातिरंग रंग, हिंगुल और लाख को समान भाग में मिलाने से केश-रंग अर्थात् वालो जैसे रंग तैयार हो जाते हैं।

अंग-रचना .—रंगों द्वारा पात्रों की आकृति आदि का परिवर्तन। नाट्यशास्त्र में अंगों की रचना तथा केश-विन्यास आदि की विभिन्न शैलियों का प्रतिपादन किया गया है। अंग-रचना देव, जाति और वय के अनुरूप होती है। ऐसा होने पर ही पात्रों का रूप निश्चरता है और वह स्वरूप, स्वभावादि का त्याग करके अनुकार्य पात्रों के स्वरूप और भाव को धारण कर प्रेक्षकों के समक्ष प्रस्तुत होता है। इस प्रसंग में भारत में मूल रूप से चार प्रकार के स्वाभाविक वर्णों का तथा उनके मिश्रण से अगणित उपवर्णों के प्रादुर्भाव को बतलाया है। यह वर्ण-रचना और वर्तना-विधि इतनी महत्वपूर्ण है कि नाट्य-प्रयोग में न केवल राम-सीता आदि पात्र, अतीत के मनुष्यों के अनुरूप वर्ण-रचना द्वारा अवतरण की कल्पना की जाती है अपितु प्रामाद, यान, विमान, पर्वत, दुर्ग और वेद भी प्राणी के रूप में रंगमंच पर अवतरित होते हैं। भारत कला भवन में संगृहीत जयपुरी, रामचरितमानस चित्रावली (७), पृष्ठ ८ के पर चारों वेदों का मानवीकरण किया गया है। इस चित्र में ऊपर की ओर बायी ओर मनुष्य रूप में रक्त वर्ण ऋग्वेद खड़ा है। दाहिनी ओर श्वेत वर्ण शुक्ल यजुर्वेद खड़ा है। नीचे बायी ओर कृष्ण वर्ण अथर्ववेद खड़ा है और दाहिनी ओर श्यामवर्ण सामवेद खड़ा है। इन चारों वेदों के चार वर्ण हैं। इसका उल्लेख गोस्वामी तुलसीदास ने रामचरित मानस के प्रारंभ में भी किया है। उत्तररामचरित में गंगा, तमसा, मुरला और पृथ्वी देवी का अवतरण इसी रूप में होता है। यौगन्धरायण उदयन के उद्धार और वानवदत्ता के हरण के लिए इसी शैली में रूप-परिवर्तन कर उज्जयिनी में प्रवेश करता है। इस प्रकार अंगवर्तना और अंग रचना की इस विविध शैली में नाट्यधर्मी द्वारा भौतिक निर्जीव पदार्थों को भी प्रयोगकाल में गति-संचार और मानवीय रूप-सज्जा देकर प्रस्तुत किया जाता है। परन्तु रूप-रंग की आभा ऐसी सजीव होती है कि वे हिमालय और गंगा की तरह प्रतीत होते हैं।

इस रूप-रंग परिवर्तन के लिए विभिन्न जाति, देशवासियों के वर्णों को जानना परमावश्यक है।—

विभिन्न जातियों और देशवासियों के वर्ण —राजाओं, देवों, दानवों और अन्य देशवासियों तथा विभिन्न जातियों के लिए विभिन्न वर्णों का विधान किया गया है। राजाओं के लिए पद्म और श्याम वर्ण, ऋषियों के लिए बदरी (बेर) का-सा काषायवर्ण, सुखीजन गौर, किरात बर्बर, आन्ध्र, द्रविड, काशी और कौशल, पुलिंद एवं दक्षिणवासियों का असित (कृष्ण), शक, यवन, पल्लव, वाह्लीक और उत्तरवासी गौर, पांचाल, शौरसेन, मगध, उद्र, अंग, वग और कर्लिंगवासी श्याम, ब्राह्मण, क्षत्रिय रक्त, देवता, यक्ष और अप्सरा गौर, इन्द्र, रुद्र, सूर्य, ब्रह्मा और कार्तिकेय स्वर्ण-वर्ण, इन्द्र, बृहस्पति, शुक्र, वरुण, तारागण, समुद्र, हिमालय और गंगा आदि श्वेत और रक्तवर्णों के माध्यम से प्रस्तुत होते हैं, बुद्ध स्वर्णाभ और अग्नि पीतवर्ण के होते हैं। नर-नारायण, वासुकि श्याम वर्ण के; दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, पिशाच, जल और आकाश आदि श्यामवर्ण (गहरे नीले वर्ण) के होते हैं। यक्ष, गधर्व, भूत, पिन्नाग (नाग), विद्याधर, पितर तथा वानर विभिन्न रंगों में चित्रित करना चाहिये। रांगी, कुकर्मी, गृह-ग्रहीत, तपस्वारत और क्लेशाविष्टों का वर्ण कृष्ण (असित) होता है। विविध वर्णों और उपवर्णों के संयोग से पात्रों की विभिन्न अवस्था के अनुसार सुख-दुःख-आत्मिक भूमिका भी प्रस्तुत की जाती है।

अवनीन्द्र नाथ टैगोर भी “नाट्यशास्त्र” (१९१२-१९१४) और “विष्णुधर्मोत्तर” (३१२७।१६-२६) की उपर्युक्त बातों का समर्थन करते हुए इस पर जोर देकर कहते हैं —“Which colours will give emphasis

to forms and our ideas, and which of the colours will not, which scale of colours will elate and which will depress the spirit, which will speak of our sorrows and which will express our joy, which of the tones will reveal and which of them will conceal form and thought in a picture — such are the things one has to master before he can presume to be an artist in colours.” A. N. Tagore, Golden Jubely Volume, p. 22. सारांश यह है कि तूलिका, वर्ण और मन के संयोग से ही कोई चित्र-रचना हो सकती है।

रसानुरूप शरीर का वर्ण —चित्र एवं नाट्य में पात्र की मनोदशा (रसदशा) के अनुरूप ही उसकी अंग-रचना का वर्ण भी करने का विधान है। प्रत्येक रस के लिए पृथक् वर्ण का निर्धारण किया गया है। नाट्यशास्त्र (अध्याय-६) में वर्णन है—

‘श्यामो भवति शृंगारः सितो हास्यः प्रकीर्तितः।

कपोतः करुणश्चैव रक्तो रौद्रः प्रकीर्तितः॥४२॥

गौरो वीरस्तु विज्ञेयः कृष्णश्चैव भयानकः।

नीलवर्णस्तु बीभत्सः पीतश्चैवाद्भुतः स्मृतः॥४३॥’

(१) श्याम रंग—शृंगार रस के लिए

(२) श्वेत रंग—हास्य रस के लिए

(३) कपोत रंग (धूसर या धुंधला आस्मानी रंग)—करुण रस के लिए

(४) रक्त रंग—रौद्र रस के लिए

(५) गौर रंग—वीररस के लिए

(६) कृष्ण रंग—भयानक रस के लिए

(७) नील रंग—बीभत्स रस के लिए

(८) पीत रंग—अद्भुत रस के लिए।

महाकवि जयदेव विरचित प्रसन्नराघव के चतुर्थ अंक में वीर और शान्त रस के रंगों का अद्वितीय वर्णन है—

१—श्यामो भवेत्तु।

२—रक्तौ रौद्रो रसः प्रोक्तः कपोतः करुणस्तथा।

३—कृष्णाश्चापि।

४—नाट्य शास्त्र में वर्ण के प्रसंग में प्रस्तुत कारिकाओं में शान्त रस की चर्चा नहीं है। अभिनवगुप्त यहां एक भिन्न परम्परा का भी उल्लेख करते हैं, जिसके अनुसार पीतश्चैवाद्भुतः स्मृतः के स्थान पर स्वच्छपीतौ शमाद्भुतौ पाठ है और इससे शम (शान्त) रस का रंग निर्मल सिद्ध होता है। यह शान्त को रसों में स्वीकार करने वालों का दृष्टिकोण है।

सौर्वी धनुस्तनुरियं च बिभर्ति मौञ्जीं,
 बाणाः कुशाश्च बिलसन्ति करे, सिताया ।
 धीरोज्ज्वलः परशुरेष कमण्डलुञ्च,
 तद्धीरशान्तरस्योः किमयं विकारः ? ॥ १५ ॥
 आये ! किं पुनरिदं ब्रह्मक्षत्रवर्णात्मिकं चित्रमिव स्फुरति ?

यहां पर भगवान् भार्गव की वीरता और सौम्यता का द्योतक गौर, उज्ज्वल, निर्मल वर्ण है एवं ब्राह्मण, क्षत्रिय वर्णात्मक रक्त वर्ण है ।

रंगों का रस के सन्दर्भ में कथन, उनकी पूजा के संबंध में उनके ध्यान में उपयोगी हो सकता है, अभिनव-गुप्त यहां दूसरे व्याख्याकारों का मत प्रस्तुत करते हैं कि विभिन्न रसों की भूमिका में पात्रों का मुख रंगों में इन उपर्युक्त रंगों का उपयोग होता था । नाट्यकला के सन्दर्भ में यह सुझाव असंगत नहीं कहा जा सकता । चित्रकला के लिए भी ये सब परंपरायें प्रतीकात्मक हैं, क्योंकि पात्रों के गोरे या काले आदि रंग बनाने से वे एक विशेष अर्थ के बोधक होते हैं ।

नाट्यशास्त्र में कहा गया है—

वर्णानां तु विधिं ज्ञात्वा तथा प्रकृतिमेव च कुर्यादंगस्य रचनाम् ।

वर्ण की विधि और प्रकृति — अर्थात् कौन वर्ण आकृति को छिपाकर रखता है, कौन उसे चित्रित करता है — इसकी विधियों को एवं कौन वर्ण आनन्दित करता है, कौन विषादित करता है, किससे वैराग्य का बोध होता है, कौन अनुराग सूचित करता है आदि वर्णों की प्रकृति समझकर उपयुक्त रंगों द्वारा अंगों की रचना करनी चाहिये ।

नाट्यशास्त्र में आहार्याभिनय (आहार्य नाट्य-प्रयोग की आधार-भूमि) के प्रसंग में पात्र की अवस्था के अनुरूप वेशभूषा तथा अंगों के वर्ण-विन्यास आदि के द्वारा पात्रों को रंगमंच पर प्रस्तुत करने का वर्णन है । भरत का यह विचार सर्वथा उचित है कि पात्र की नाना प्रकृतियों — (धीरोदात्त, उत्तम, मध्यम आदि तथा रति-शोकादि विभिन्न अवस्थाओं को नेपथ्य में ही तदनु रूप वर्ण-रचना और वेश-रचना द्वारा प्रस्तुत किया जाता है । शोक में मलिन वेश और शृंगार में उज्ज्वल वेश से विभूषित हो पात्र रंगमंच पर अवतरित होते हैं तब आंगिक और वाचिक अभिनयों के योग से रसोदय होता है ।

नानावस्था प्रकृतयः पूर्वं नेपथ्य साधिता ।

अंगादिभिरभिव्यक्तिमुपगच्छन्त्यन्ततः ॥ २१।२ ।

ठीक वही चीज चित्रकला में भी लागू होती है । अतः आहार्य अभिनय का नाट्य-प्रयोग में महत्व असाधारण है । जिस प्रकार चित्र-रचना का आधार फलक है उसी प्रकार समस्त अभिनय-प्रयोग-रूप चित्र के लिए आहार्याभिनय आधार भित्ति है । अभिनवगुप्त की दृष्टि से समस्त अभिनय-व्यापारों के प्रयोग के उपरान्त नेपथ्य विधि द्वारा प्रस्तुत पात्र के रूप-रंग का आलोक विशेष रूप से प्रेक्षक के हृदय में भासित होता रहता है ।

‘तेन समस्ताभिनय प्रयोग चित्रस्यभित्तिस्थानीयमाहार्यम् । तथा च समस्ताभिनयव्युपरमेऽपि नेपथ्य-विशेष-दर्शनाद् विशेषोऽवसी यतएव’ ।—अभिनव भारती । भरत की आहार्य-कल्पना से कालिदास, भारवि और भट्टि आदि पूर्णतया परिचित थे ।

आहार्य मे — भाव-परक रंग, जाति-परक देशवासियों के रंग, अवस्था-परक रंग और रसानुरूप वर्ण पर गभीरता से विचार किया गया है। तदनुरूप ही अंग-रचना (रंगों द्वारा आकृति आदि का परिवर्तन) करते हैं। अजंता के चित्रों में भी पात्रों की प्रकृति के अनुरूप ही सर्वत्र उनके शरीर वस्त्रादि के रंगों की रचना की गई है। जैसे — राजा आदि उच्च वर्ण के लोगो के शरीर को गौर, श्याम, उज्ज्वल आदि रंगों से चित्रित किया गया है और दास-दासियों के शरीर और वस्त्र का वर्ण काला या भड़कीला अथवा बहुत गहरा बनाया है और राक्षसादि के शरीर का वर्ण हरे रंग का भी चित्रित है। संस्कृत साहित्य में सर्वश्रेष्ठ नायिका पद्मिनी के शरीर का वर्ण चम्पक पुष्प के समान गौर होता है और वह शुभ्र वस्त्र, शुभ्र पुष्पादि से अनुराग रखती है। इसके विपरीत शशिनी नायिका रक्तवर्ण के वस्त्रादि से अनुराग रखती है। ये सभी रंग एक विशेष अर्थ के बोधक होते हैं। —

मानव शरीर वास्तव में हरे रंग का नहीं होता, किन्तु जंगल में या जंगल की हरियाली की आभा से उसके वर्ण में हरीतिमा झलकने लगती है। कवि बिहारी का यह दोहा — “मेरी भव बाधा हरो राधा नागरि सोय । जा तन की झाँई परत स्याम हरित दुति होय ॥” — (बिहारी सतसई) — भी इस तथ्य को इंगित करता है। अजंता में चेहरई के प्रयोग में जाति-भावना का उत्तना स्थान नहीं है, वरन् तत्कालीन परम्परा और विश्वासों के आधार पर अनेक प्रकार की चेहरई प्रयुक्त हुई है, जैसे सिद्धरी, हरी, काली चेहरई। बोधिमत्त्व के विशेष रूप से पहली गुफा के चित्रों के पीछे, सर्वत्र पहाड़ी पृष्ठभूमि दृष्टिगोचर होती है, जिसमें अनेक प्रकार के यक्ष, किन्नर आदि उपदेवता गाते-बजाते हैं, मिथुन विहार करते हैं और सारा दृश्य वृक्षों की हरीतिमा से ढका हुआ है। पहली गुफा के प्रसिद्ध चित्र “मार-विजय” में एक ओर सिद्धरी रंग का ठिगना बीना आखे फाड़-फाड़कर बुद्ध को डराने का उपक्रम कर रहा है। यहाँ संभवतः दूसरे के दोष देखने की ओर चित्रकार का लक्ष्य है। एक ओर हरे रंग का एक राक्षस निराशा का अवतार प्रतीत हो रहा है।

भरत द्वारा विभिन्न देशवासियों और जातियों के लिए जो पृथक्-पृथक् वर्ण-विधान किया गया है, उसके मूल में तदनुरूप ही उन जनपदवासियों के रूप-रंग की विद्यमानता भी है। यद्यपि पिछले हजारों वर्षों में संस्कृतियों और विभिन्न जातियों के अन्तराल से जातियों तथा विभिन्न अचल-वासियों का शरीर-वर्ण भी परिवर्तित हुआ है, तथापि अभी भी भरत की कल्पना बहुत अंश में ठीक ही है। हिमालयवासियों की अंग-रचना गौर और किरात, बर्बर, आध्र आदि की कृष्ण है। भारतीय जातियों में भी वर्णों का जो विधान किया गया है वह बहुत अंश में उपयुक्त और यथार्थ है। उत्तर प्रदेश के ब्राह्मण प्रायः गौर वर्ण होते हैं और सूद्र श्याम वर्ण।

प्राचीन भारतीय विचारकों के अनुसार रंगों का संबंध विभिन्न सवेगों से होता है, जैसे — प्रकाश से आनन्द की भावना और अन्धकार से कारुणिक भावना का परिचय मिलता है। हरे रंग से अवसाद, रुग्णता, क्लेशादि व्यक्त होता है, परन्तु सुखात्मक स्थितियों में यही रंग शीतलता, वसन्त, ताजगी, प्रफुल्लता को व्यक्त करता है। इसी प्रकार लाल रंग उष्णता, वैभव-ऐश्वर्य का, शैवनी पवित्रता का तथा शुभ्र वर्ण शुद्धता का प्रतीक है।

वर्ण (रंग) का प्रकाश से घनिष्ठ संबंध है। इसीलिए रंगीन दृश्य-विधान का प्रभाव नाटक में पात्रों की रूपसज्जा पर पड़ता है। चित्रकला में भी मिश्र-वर्णों में यही बातें दिखलाई पड़ती हैं। जैसे — आधुनिक रंगमंच संयोजन में “Spot-light” के सम्मुख हरे रंग की सज्जा का बहुत-सा प्रभाव नष्ट हो जाता है। सफेद जिस रंग के प्रकाश में होगा, उसी के रंग को ग्रहण कर लेता है। नीले प्रकाश में लाल रंग की रूपसज्जा काली हो जाती है। लाल प्रकाश लाल को चमका देता है, पीले प्रकाश में लाल हल्का पीला हो जाता है तथा हरा इसे अधिक गहरा कर देता है। साधारण नीला रंग लाल रोशनी में काला प्रतीत होता है और इसी प्रकार नारंगी तथा पीला रंग भी लाल प्रकाश

मे काला दिखलाई देता है । अनेक नीले रंग हरे रंग में हरे हो जाते हैं और नीले प्रकाश में नीले ही रहते हैं । अतः जहाँ पर जैसा प्रभाव दिखलाना उचित होता है वहाँ पर वैसा ही प्रकाश रंग पर डालते हैं ।

रंग और रूप में घनिष्ठ संबंध है । यह प्रकृति का नियम है कि जहाँ रूप है वहाँ रंग अवश्य होता है । एकरंगा रूप, पचरंगा रूप, बदरंग रूप, रूप के अतिरिक्त रंग है ही नहीं । चित्र में उचित स्थान पर आवश्यक रंगों का विन्यास करना चाहिए । आकाश और समुद्र भाव-रूप के रंग से बना हुआ है । भाव-रूप नेत्रों में नहीं दिखलाई देता, किन्तु उनके रंग के रूप में जल, स्थल और आकाश में उनका बोध किया जाता है । चित्र रचना करने का कौशल ही यह है कि उपरोक्त भावों के रूप में घुले हुए रंग को समझना और उसे चित्रपट पर प्रस्फुटित करना । नीला, लाल आदि रंग यों ही लगा देने से चित्रकार या वर्णिक का काम नहीं चलता, वरन् जल दिखलाते समय पानसी नील (पानी जैसा नीला रंग), आकाश दिखलाते समय आकाशी नील, इसके अतिरिक्त आकाश अनेक वर्णों का होता है — प्रातः-कालीन आकाश, संध्या-कालीन आकाश, रात्रि का और दिवसाकाश, षड्वर्तुओं का आकाश — इस प्रकार विभिन्न काल का आकाश विभिन्न वर्णों का होता है । इसे भली-भांति समझकर ही वातावरण के अनुकूल आकाश के रंगों का चित्रण करते हैं । इनमें मिश्रित रंगों का प्रयोग विशेष रूप से होता है । इसी प्रकार वृक्षों के पत्तों में भी दिन के प्रकाश और रात्रि के अंधकार से पत्ते की हरीतिमा में विकार उत्पन्न हो जाता है । धूप पड़ने पर हरे पत्तों का रंग कुछ हल्का-सा मालूम होता है और रात्रि के अंधकार में वही हरित वर्ण गाढ़ा अथवा काला-सा हो जाता है । इस प्रकार धूप-छाया से रंगों में बहुत अंतर आ जाता है । अतः रंग का काम भ्रान्ति उत्पन्न करना भी है ।

कभी रंग के आकर्षण से रूप और कभी रूप के आकर्षण से रंग प्रकट हो जाता है । कभी-कभी रूप-रंग के प्रकट न रहने पर भी ध्यान के द्वारा परमपुरुष का रूप-रंग दिखलाई देता है, इसे श्वेताश्वतरोपनिषद् (४।१) में कहा गया है — “य एकोऽवर्णो बहुधा शक्तियोगात् वर्णानेकान्निहितार्थो दधाति ।” अर्थात् — जो (अवर्ण —) रंग, रूप आदि से रहित होकर भी, लिये हुए, अज्ञात प्रयोजन वाला होने के कारण विविध शक्तियों के संबन्ध से मृष्टि के आदि में अनेक रूप-रंग धारण कर लेता है, किन्तु उससे चित्रलेखन कभी नहीं हो सकता ।

विभिन्न वर्णों के द्वारा रूप प्रस्फुटित करने में महाकवि बाणभट्ट अति निपुण थे । रंग का प्रचुर व्यवहार जैसा कादम्बरी की कथा में देखने को मिलता है वैसा अन्यत्र कहीं नहीं । कवि ने महाश्वेता का रूप-वर्णन किया है । वहा महाश्वेता नाम से ही यथेष्ट वर्णन हो सकता था, किन्तु कवि ने केवल एक महाश्वेता के गौर वर्णों को दिखलाने के लिए, अत्यन्त निपुणता से सहस्रो प्रकार के श्वेत वर्णों की अवतारणा की है । मानो श्वेत वर्ण का ढल-का-ढल उड़ रहा है और अलंकार की प्रतिमूर्ति महाश्वेता का रूप शुभ्रता से आप्लावित हो उठा है । इसी प्रकार संध्याराग को दिखलाने के लिए उन्होंने उपमाओं द्वारा पृष्ठ-के-पृष्ठ लिख डाले । — अस्तं उपगते च भगवति सहस्रदीधिता परार्णव तटात् दुर्लसन्ति विद्रुमलतेव पाटला सध्या समदृश्यत । — (श्लोक १०५) । इसी प्रकार प्रातः काल का रंग-वर्णन गुरु हुआ — एकदा तु प्रभातसंध्याराग लोहिते गगनतलकमलिनी मधुरक्त पक्षसंपुटे वृद्धहंसेव मन्वाकिनी पुलिनाद परजलनिधितलम् अवतरति चन्द्रमसि — (श्लोक १०६) । — इत्यादि इतने प्रकार के रंगों की अवतारणा की है जिसकी सीमा नहीं । इसीलिए किसी ने कहा है — वर्णोच्छिष्टं जगत्सर्वम् — अर्थात् महाकवि बाण के वर्णों (रंगों) का मारा जगत् उच्छिष्ट (जूठन) है । धर्मदास बाणभट्ट के सबंध में कहते हैं —

“स्वरस्वरवर्णपदा रसभाववती जगन्मनो हरति ।

सा कि तरुणी ? नहि-नहि वाणी बाणस्य मधुरशीलस्य ॥”

धर्मदास बाण की रचना एवं वाणी की प्रशंसा करते हुए कहते हैं कि स्वर, वर्ण (रंग) पद सुन्दर हैं, रसभाव से

परिपूर्ण है, जगत् का मन हरने वाली है। तब किमी को तरुणी का भान होता है। वह पूछता है — “क्या वह तरुणी है ?” तब कवि कहते हैं, नहीं-नहीं, यह बाण की मधुर और शील वाणी है। — इसमें उन्होंने बाण के रंगों के चयन की भी प्रशंसा की है।

रंग चार प्रकार के होते हैं — (१) अमिश्र (Pure, Primary), (२) मिश्र (Mixed Secondary), (३) चिक्कण (Glossy), और (४) रूक्ष (Matt)। मिश्र-अमिश्र वर्णों के मध्य में ऊपर बहुत विचार हो चुका है। अब चिक्कण और रूक्ष या कड़ा-कठोर रंग भी देखना चाहिये। जल के फेन के समान सफेद, अन्नक के समान सफेद, कसौटी एवं गालिग्राम-शिला के समान काला रंग चिक्कण होता है और यह प्रिय लगता है। इसके विपरीत रंग रूक्ष और अप्रिय होता है। गहन अधकार से कड़ा रंग स्पष्ट प्रतीत होता है, कोमल श्यामल अधकार हल्के काले अर्थात् चिकने रंग का बोध कराता है।^१

पञ्चतन्त्र में विष्णुशर्मा ने अपने चार मूर्ख गिण्डो को राजनीति का उपदेश देने के लिए “चित्रवर्ण” का बगुला पक्षी बनाया। कोई मेघवर्ण का, कोई ज्वेल वर्ण का तथा कुछ को अन्य चित्रवर्णों का सम्मुख रख कर उसने शिक्षा दी। इससे वे भी धीरे ही उसे समझ गये। इसीलिए बालकों को रंगीन वस्तुओं में वर्ण परिचय, अक्षरमाला का ज्ञान कराते हैं। रूप-रंग-रस के साथ मिल जाने से रचना सरस और शीघ्र बोधगम्य हो जाती है।

काला रंग शोक व निराशा का द्योतक है (इसका मटमैला रंग होता है), पीत, नील, रक्त — यह रंग परिणति, शक्ति, ऐश्वर्य आदि का बोधक होता है। हरा रंग तारुण्य, आशा आदि का बोधक, एवं शुभ्र वर्ण से शांत सुन्दर भाव का बोध होता है, जैसे — उषा की निर्मलता, सुचिता आदि। प्राचीन काल से ही इन सब रंगों का ज्ञान लोगों को था। यह सब विचित्र रूप-रंग को मिलाकर विश्व में जो मायाजाल फैला है उसके रहस्य का भेद करने के लिए ही वर्णिका-भंग की शिक्षा परमावश्यक है।

उज्ज्वलनीलमणि में रूपगोस्वामी ने “राग”^२ और “रंग” को एक करके देखा है। विभिन्न रंगों में जो

१—प्रस्तुत वर्गीकरण अवनीन्द्रनाथ टैगोर ने “बागेश्वरी शिल्प प्रबंधावली” में किया है, किन्तु दिनकर कौशिक को यह वर्गीकरण मान्य नहीं। वे मिश्र एवं अमिश्र रंग को स्वीकार करते हैं, किन्तु स्निग्ध (Glossy) और रूक्ष (Matt) को (Surface) का गुण मानते हैं। वे रूक्ष को “मैट” भी नहीं मानते। “मैट” को वर्णा कराने वाले सिलेटी (Grey) रंग के बादल को “मैट ग्रे” (एक नया शब्द) मानते हैं।

२—रूपगोस्वामी, उज्ज्वलनीलमणि, पृ० ३६३-३७०।

राग — यह द्वयर्थक धातु है — “रञ्ज रागे” दैवादिकोभयपदी धातु।

रूपगोस्वामी कहते हैं — नीलिमा रक्तिमा चेति रागोऽयं द्विविधो मतः।

तत्र नीलिमा — नीलीश्यामाभवो रागो नीलिमा कथ्यते बुधै ॥ ११८ ॥

तत्र नीलीराग — व्ययसभावनाहीनो वह्निर्नातिप्रकाशवान्।

स्वलग्नभावावरणो नीलीराग सतां मतः ॥ ११९ ॥

यथावलोक्यते चैष चन्द्रावलिमुकुन्दयो ॥

अथ श्यामाराग — भीरुतीपधिसेकादिराद्यात्किंचित्प्रकाशभाक् ॥ १२१ ॥

यश्चिरेणैव साध्यः स्यात्स श्यामाराग उच्यते।

अथ रक्तिमा — राग कुमुम्भमज्जिष्ठाभम्भवो रक्तिमा मतः ॥ १२३ ॥

तत्र कुमुम्भराग — कुमुम्भराग स ज्ञेयो यश्चित्ते सज्जति द्रुतम् ॥ १२४ ॥

अन्यरागच्छविष्यञ्जी शोभते च यथोचितम्।

अथ मज्जिष्ठाराग — आहार्योऽनन्यसापेक्षो य कान्त्या वर्धते सदा।

भवेन्माज्जिष्ठारागोऽसौ राघामाश्रयोर्यथा ॥ १२७ ॥

अनुराग है उसका लक्षण पंडितों ने दिया है, जैसे - 'नीलीराग' अर्थात् नील अनुराग (प्रगाढ़ प्रेम) - जिस प्रेम का रंग नहीं बदलता अर्थात् स्थायी रहता है, जैसे - माता का वात्सल्य, पिता का स्नेह, उसे नीलीराग कहते हैं। किन्तु 'श्यामाराग' (Indigo) निश्चय ही औषधिविशेष (नील का पेड़) है। यहां वर्ण-वृक्ष में खण्डवृक्ष से 'भीरुता' अन्वय नहीं होता, वरन् रति-पक्ष में इसका अन्वय होता है, इसीलिए शृंगार रस का वर्ण 'श्याम' कहा गया है।^१ 'रक्तिम राग' दो प्रकार का होता है - (१) कुसुम्भराग, (२) मज्जिष्ठाराग। बाह्य कपटप्रेम को, जिसका रंग थोड़े में ही उड़ जाता है, कवियों ने 'कुसुम्भराग' नाम दिया है। यह चित्त को गीघ्रता से आकर्षित करता है। इसी प्रकार 'मज्जिष्ठाराग' (गहरा पक्का लाल रंग) उसे कहते हैं जो सदैव स्थिर रहता है, जिसमें अनुरक्ति हो या प्रगाढ़ प्रेम हो। उसकी छवि श्यामल आदि राग में ध्वजित होती है। दर्शक की मन स्थिति के अनुसार मज्जिष्ठाराग में हल्का या गाढ़ापन प्रतीत होता है। कुसुम्भराग के समान इसकी परिमित कांति नहीं होती। सबल, दुर्बल, कच्चा, पक्का आदि विभिन्न रंग के विभिन्न वर्ण, शान्त्रो में दिखाई देते हैं और यही चारों ओर प्रत्यक्ष दिखलाई देता है।

यहां पर राग का अर्थ 'Tone' है। 'Tone' के दो अर्थ हैं—(१) रंग, (२) आन्तरिक भाव। भाव के बदलने के साथ ही चेहरे का रंग भी बदल जाता है। नेत्र ही वर्णों को नहीं मिलाते, वरन् वर्णों को मन मिलाला है।

सारांश यह है कि इस अध्याय के प्रारंभ में यशोधर की 'जयमंगला' टीका से जो 'रूपभेदाः प्रमाणादि...' श्लोक उद्धृत किया गया है उसमें चित्र के छहों अंगों का समावेश किया है। ये छहों अंग चित्रों में एक साथ होने पर भी, प्रायः किसी चित्र में कुछ अंगों की प्रधानता होती है और कुछ का अभाव तथा कोई इनके विपरीत भी होते हैं। कोई रूपप्रधान, कोई प्रमाण सर्वस्व, कोई भाव-लावण्य युक्त, कोई सादृश्य युक्त और कोई वर्ण या वर्णिका-भंग युक्त होकर मनोहर होता है। चित्रकार रंग, रेखा, रूप, भाव आदि देकर चित्र-रचना में रसोत्पत्ति और गतिशीलता लाने का प्रयास करता है। उसमें आलंकारिकों ने 'गतिचित्र' कहा है - अर्थात् गतिचित्र रूप या भाव, कोई वस्तु विशेष का अंग-विन्यास या रूप-संस्थान का अवलम्बन करके ही खड़ा नहीं रहता, किन्तु रेखा, रंग और भाव को सामान्य रूप देकर कहीं रेखा-रंग देकर और कहीं बिना दिये, खाली स्थान छोड़कर, रस की सजीवता प्राप्त होने की आशा करता है।

सुप्रसिद्ध दार्शनिक श्री अरविन्द ने अपने ग्रंथ 'भारतीय सस्कृति के आधार' में 'षडंग' के संबंध में इस प्रकार उद्गार व्यक्त किये हैं - "भारतीय कलाकार की कला के छ अंग 'षडंग', रंग और रेखा वाली समस्त कृति में सामान्य रूप से पाये जाते हैं। वे आवश्यक मूलतत्त्व हैं और अपने मूलतत्त्वों में महान् कलायें सर्वत्र एक-सी हैं। 'रूपभेद' अर्थात् आकार-प्रकार में अन्तर, प्रमाण, अर्थात् अनुपात रेखा और संपूर्ण आकार की व्याख्या, योजना, सुसंगति, 'भाव', अर्थात् रूप के द्वारा व्यक्त किया हुआ हृदयगत भाव या सौंदर्यानुभूति, 'लावण्य', अर्थात् सौन्दर्य-भावना की तुष्टि के लिए सौन्दर्य और आकर्षण की खोज, 'सादृश्य', अर्थात् रूप और उसके संकेत का सत्य, 'वर्णिकाभंग' अर्थात् रंगों का क्रम, संयोग और सामंजस्य, ये प्रथम अंग हैं। कला की प्रत्येक सफल कृति विश्लेषण करने पर इन्हीं अंगों में परिणत हो जाती है। परन्तु इन अंगों में से प्रत्येक को जो मोड़ दिया जाता है वही शिल्प-

१—श्यामाराग, जैसे - "कोई भानिनी निज अभिसरण की प्रार्थना पति द्वारा किये जाने पर भय का बहाना करके अभिसरण नहीं करती, किंतु बाद में उत्कंठा वश स्वयं अभिसरण करती है।" - भयानक रस का वर्ण श्याम (कृष्ण) है, शृंगार का (रति-पक्ष) में भी कृष्ण (श्याम) वर्ण है।

पद्धति के लक्ष्य और प्रभाव के समस्त भेद को उत्पन्न करता है। वही अन्तर्दृष्टि इनके संयोजन के कार्य में सृजनशील हाथ का मार्गदर्शन करती है, उसका उद्गम एवं स्वरूप ही सफलता के आध्यात्मिक मूल्य के समस्त भेदों को उत्पन्न करता है। भारतीय चित्रकला का अनुपम स्वरूप एवं विगिण्ट आकर्षण उन अद्भुत आंतरिक, आध्यात्मिक मोड़ से उत्पन्न होता है जो भारतीय सस्कृति की व्यापक प्रतिभा ने कलात्मक परिकल्पना और पद्धति को प्रदान किया था।

सारांश यह है कि इन मनीषियों के मतानुसार चित्रित व्यक्ति, वस्तु, दृश्य अथवा प्रसंग से उनके आकार-प्रकार, हाव-भाव तथा रूप-रंग के मनोयोगपूर्वक समावेश से वास्तविकता और सजीवता का यथेष्ट बोध कराने से ही चित्रकृति कलापूर्ण एवं नयनाभिराम होगी।



चित्रकला का विवेचन

आनन्द के अनुभव के लिए विग्वकर्ता ने सृष्टि की रचना की। वह स्वयं रस से तृप्त है, कहीं से किसी प्रकार रस से न्यून नहीं है—“रसेन तृप्तः न कुतश्चनोनः” (अथर्व०, १०।५।४४)। एक अखंड, अनन्त रस-सृष्टि में सर्वत्र ओत-प्रोत है। उसके मधुर सरोवर में रसानुभव के लिए प्राण सदैव उन्मुक्त रहता है। प्राण को रस अत्यन्त प्रिय है। रस की दुर्धर्ष धाराएँ जब प्रकट होती हैं प्राण तृप्त होता है।

श्री अथवा सौंदर्य को प्रत्यक्ष करने का माधन कला है। प्रत्येक कलात्मक रचना में सौंदर्य रहता है। जिस सृष्टि में श्री नहीं, वह रसहीन होती है। जहाँ रस नहीं, वहाँ प्राण भी नहीं रहता। जिस जगह रस, प्राण और श्री तीनों एकत्र रहते हैं वही कला रहती है। इसीलिए विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है कि जो चित्र रस से हीन हो तथा चेतना-रहित हो, उसे गर्हित कहा जाता है, और जो चित्र आधारयुक्त होता हुआ सुशोभित हो रहा हो, जो सजीव अथवा श्वाभ लेता हुआ-सा प्रतीत हो, वह शुभ-लक्षण-युक्त चित्र है—

स्थानहीनं गतरसं शून्यदृष्टिमलीमसम् ।

चेतनारहितं यत्स्यात्तदशस्तं प्रकीर्तितम् ॥

लसतीव च भूलम्भो श्लिष्यतीव तथा नृप ।

हसतीव च साधुर्यं सजीव इव दृश्यते ॥

सञ्वास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम् ।—वि०ध०, ४३।२०-२१।

रस कला की आत्मा है। यह वह अध्यात्म गुण है जिसमें कृति का स्थायी मूल्य निहित होता है। इसे मौलिक, आवश्यक और अतर्क्य दिव्य गुण कहना चाहिए जो प्रत्येक उत्तम कलाकृति या काव्यकृति में पाया जाता है। कलाकार या कवि रसानुभव द्वारा रचना करता है। रसानुभव के अनेक स्रोत हैं। रूप की शोभा, चरित्र और ज्ञान—ये रस-ग्रहण के द्वार हैं। कला, (नृत्य, नाट्य, संगीत, चित्र आदि) और साहित्य (काव्य आदि) भी रसानुभव का अत्यन्त प्रिय द्वार हैं। जिस युग को कला का प्रश्रय प्राप्त होता है वह युग रस में धन्य हो जाता है। कला की गोद में परिपालित समाज को सृष्टि सबधी श्री, प्राण एवं रस का अपूर्व अनुभव प्राप्त होता है और तभी उसकी समृद्धि होती है। इसी से इसकी संस्कृति का रूप निर्धारित होता है।

रस लोकोत्तर अनुभूति है। लौकिक अनुभूति से भिन्न कोटि की यह अनुभूति है। रस भारतीय साहित्य का अत्यन्त महत्वपूर्ण विषय है। भरत मुनि ने रसोद्बोधन के लिए ही नाट्यशास्त्र में लक्षण, गुण, दोष और अलंकार आदि की परिकल्पना की है। नाट्य में वाचिक अभिनय द्वारा रसोद्बोधन होता है। चित्र में चित्र-दर्शन से रसोत्पत्ति होती है।

रस पर अति प्राचीनकाल से विचार-विमर्श होता आ रहा है। भट्टटोडभट्ट, भट्टलोल्लट, शकुन, भट्टनाथक और अभिनवगुप्त आदि नाट्यशास्त्र के व्याख्याकार हैं। इनके अतिरिक्त काव्य-रसों पर मम्मट, पंडितराज जगन्ना

आदि आचार्यों ने बहुत विस्तार से विवेचन किया है। विष्णुधर्मोत्तर अध्याय ३०-३१ क्रमशः रसाध्याय और भावाध्याय है। इनके अतिरिक्त विष्णुधर्मोत्तर, अध्याय ४३ में शृंगारादि रसों का वर्णन है और निल्परत्न, (६४।१२, १११, १४३, १४६) में चित्र के रस, भाव, क्रिया और व्यापार की विवेचना है। समरगणसूत्रधार, अध्याय ८२ के “रसदृष्टि लक्षण” में ११ रस और १८ रसदृष्टियों का सुन्दर वर्णन है।

विष्णुधर्मोत्तर तथा काव्य-ग्रन्थों में नौ रस कहे गये हैं। यद्यपि विष्णुधर्मोत्तर में शात रस को स्वतन्त्र वर्ग में रखा है। नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने प्रायः आठ रस ही माना है, शात-रस को वे अलग से रस नहीं मानते। इन नौ रसों के अवातर भेद भी हैं :-

शृंगार^१ हास्यकरुणवीररौद्रभयानकाः ।
बीभत्साद्भुतशान्तश्च नव चित्ररसाः स्मृताः ॥—वि० ध०, ४३।१॥

नौ रस	स्थायी भाव
(१) शृंगार	रति (सभोग और विप्रलम्भ)
(२) हास्य	हास
(३) करुण	शोक
(४) वीर	उत्साह या शौर्य
(५) रौद्र	क्रोध
(६) भयानक	भय
(७) बीभत्स	जुगुप्सा
(८) अद्भुत	आश्चर्य, विस्मय, वैचित्र्य, असाधारण
(९) शान्त	निर्वेद

अभिलषितार्थचिन्तामणि में मोमेश्वर ने कहा है —

शृंगारादिरसो यत्र दर्शनादेव गम्यते ।
भावचित्रं तदाख्यातं चित्रकौतुककारकम् ॥

शृंगारादि रसों से युक्त चित्र को “भाव-चित्र” कहते हैं। अजन्ता के चित्रों में विशेषतः मार विजय (चित्र १९) चित्र में नौ रसों एवं उनके प्रेम, हास, हर्ष, लज्जा, शोक, क्रोध, उत्साह, घृणा, भय, आश्चर्य, चिन्ता, विरक्ति, निस्संगता शांति आदि भावों को बड़ी कुशलता से दर्शाया गया है।

चित्र के द्वारा इन रसों और भावों की अभिव्यक्ति कैसे करनी चाहिये, इसका नियम “विष्णुधर्मोत्तर” में बतलाया गया है। चित्र में रसानुभूति के लिए तदनुरूप अकन अथवा वातावरण की अभिव्यक्ति आवश्यक है। नव-रस के चित्रों की विशेषताओं के सबध में विष्णुधर्मोत्तर (४३।२-१०) में कहा गया है—

(१) शृंगार रस के चित्र में कान्ति, लावण्य, माधुर्य, सुन्दर वेशाभरण; (२) हास्य रस के चित्र में बौने, कुबड़े, टेढ़े-मेढ़े अंग और अद्भुत रूपवाले, व्यर्थ की चेष्टा और विचित्र हाव-भाव करते हुए व्यक्ति; (३)

कहण रस के चित्र में याचना, वियोग, शरणागत-त्याग, अपनी प्रिय वस्तु का त्याग या विक्रय, विपत्ति और सहानुभूति, (४) रौद्र चित्रों में कठोरता, विकृति तथा क्रोध, शस्त्रों की सुसज्जा अथवा उनका प्रदर्शन, (५) वीर रस के चित्रों में प्रतिज्ञा, शौर्य, औदार्य, उत्साह या गर्व का भाव, (६) भयानक चित्र में दुष्ट, दुर्दर्शन या क्रूर अथवा उन्मत्त व्यक्तियों तथा हिन और घातक प्राणी का अंकन, (७) वीभत्स चित्र में श्मशान के समान निन्दित स्थल एवं वध-भूमि (युद्धस्थल) आदि का अंकन, (८) अद्भुत रस के चित्र में विनय, रोमाञ्च आदि अनेक भावों का विचित्र समन्वय और (९) शांत रस के चित्र में सौम्य आकृति, ध्यान, धारणा और आसन से युक्त साधक तथा तपस्वी का अंकन करना चाहिए। विष्णुधर्मोत्तर के अनुसार गृह में शृंगार, हास्य तथा शान्त रस के चित्र ही अंकित करने चाहिये। युद्ध, श्मशान, दयनीय, मृत, दुःखी, कुत्सित, उन्कट रसों के तथा अमांगलिक वस्तुओं को कभी भी नहीं चित्रित करना चाहिए। राजभवन के देवालय या राजसभा में अन्य सभी रसों के चित्र भी बनाना चाहिये, किन्तु राजसभा के अतिरिक्त राजा के निजी घरों (वासगृहों, शयनकक्ष) में वीभत्स, भयानक आदि ऐसे रसों के चित्र नहीं बनाने चाहिये।^१

नाट्यशास्त्र में इन रसों की उत्पत्ति, वर्ण देवता आदि का निरूपण भी किया गया है। नौ रसों में से चार रस-शृंगार, रौद्र, वीर तथा वीभत्स-उत्पत्ति के हेतु बाले होते हैं। शृंगार से हास्य, रौद्र ने कहण रस का आविर्भाव होता है और वीर स अद्भुत तथा वीभत्स से भयानक की उत्पत्ति होती है।^२ शृंगार का जो अनुकरण है वह हास्य कहा गया है और रौद्र का जो कर्म है वह कहण रस माना जाता है। वीर रस का जो कर्म है वह अद्भुत रस कहा जाता है और जहां वीभत्स का दर्शन होता है उसे भयानक समझना चाहिये। इन रसों के अतिरिक्त शांत रस को विष्णुधर्मोत्तर, अध्याय ३० में स्वतंत्र और अलग कहा गया है—शान्तो रसः स्वतन्त्रोऽत्र पृथगैव व्यवस्थितः। नाट्यशास्त्र, अध्याय ६ में कहा गया है कि इन रसों की निष्पत्ति विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भाव के संयोग से होती है—तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः।

रसों के वर्ण :— नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने रसों के वर्णों के सबंध में भी विचार किया है। वे कहते हैं कि शृंगार रस का वर्ण श्याम और हास्य का शुक्ल वर्ण, कहण रस का कपोत वर्ण और रौद्र का रक्त वर्ण माना गया है। वीर रस का वर्ण गौर, भयानक रस का कृष्ण वर्ण, वीभत्स का नील वर्ण और अद्भुत रस का पीत वर्ण कहा गया है।^३ शांत रस का मुक्ता के समान शुभ्र वर्ण कहा है। इससे विदित होता है कि सभी रसों के वर्ण अपनी-अपनी विशिष्टता रखते हैं।

- १—शृंगारहास्यशान्त्याख्या लेखनीया गृहेषु ते।
परवेशा न कर्तव्या कदाचिदपि कस्याचित् ॥११॥
देववेशमनि कर्तव्या रसाः सर्वे हृपालये।
राजवेशमनि नौ कार्या राज्ञा वासगृहेषु ते ॥१२॥
सभावेशमसु कर्तव्या राज्ञा सर्वैरसा गृहे ॥१२३॥—वि० ध०, ४३।
- २—शृंगाराद्धि भवेद्वास्यो रौद्राञ्च करुणो रसः।
वीराञ्चैवादभुतोत्पत्तिर्बीभत्साच्च भयानकः ॥—ना० शा०, ६।३९॥
- ३—श्यामो भवति शृंगार सितो हास्य, प्रकीर्तितः।
कपोत करुणश्चैव रक्तो रौद्रः प्रकीर्तितः ॥४२॥
गौरो वीरस्तु विज्ञेयः कृष्णश्चैव भयानकः।
नीलवर्णस्तु वीभत्सः पीतश्चैवादभुतः स्मृतः ॥—ना० शा०, ६।४२-४३॥

रसों के अधिष्ठाता देवता :— इन सभी रसों के अपने-अपने विशिष्ट देवता भी हैं, ऐसा नाट्यशास्त्र (६।४४) में वर्णन है— शृंगार रस के देवता विष्णु, हास्य रस के देवता रुद्रगण, रौद्र रस के देवता रुद्र तथा करुण रस के देवता यम हैं। वीररस रस के देवता महाकाल और भयानक रस के देवता काल-देव, वीर-रस के देवता इन्द्र तथा अद्भुत रस के देवता ब्रह्मा हैं।^१ विष्णुधर्मोत्तर, (अध्याय ३०) में शान्त रस के देवता परमपुरुष परमात्मा को माना है। नाट्यशास्त्र में आठ रस ही माने गए हैं इसीलिए नवें शान्त रस के देवता का भी उल्लेख उसमें नहीं है।

चित्रसूत्र भारतीय प्राचीन कला का रहस्य समझने के लिए परमावश्यक ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ के प्रारंभ में मार्कण्डेय मुनि कहते हैं—“विना तु नृत्तशास्त्रेण चित्रसूत्रं सुबुविदम्” (३।१।३)—अर्थात् नृत्त (नाट्य या नृत्य) शास्त्र के अभ्यास के बिना चित्रसूत्र का समझना अनि कठिन है, क्योंकि नाट्य पर चित्र आधारित है। प्राचीन आलोचकों ने रस को नाट्य, काव्य और चित्र में एक समान माना है। नृत्य और नाट्य दोनों में ही अभिनय एवं मुद्रा की प्रधानता रहती है और यही चित्र का भी प्राण है। नेत्र, अंगुली, चरण तथा अन्य अंगों की भावमयी चेष्टाओं और भंगिमाओं से नाट्य और नृत्य को प्रस्तुत किया जाता है। चित्रकार का प्रधान कार्य भी इन्हीं चेष्टाओं तथा भंगिमाओं को उपयुक्त स्वरूप में चित्र द्वारा प्रस्तुत करना है। वस्तुतः “वृत्त” का अर्थ गुप्तश्रुत अभिनय है जिसे नाट्य और नृत्य दोनों के द्वारा अभिव्यक्त किया जाता है। चित्र में इसे रेखाकन से अभिव्यक्त करने हैं। इसी कारण चित्रसूत्रकार ने भी उन्हीं रसों का वर्णन किया है जिन्हें भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में और उनके उत्तरकालीन सैंकड़ों अलंकार-शास्त्रियों ने अपने ग्रन्थों में वर्णित किया है। उन सभी ने उपर्युक्त शृंगार, हास्य आदि नौ रसों को तथा उनके वर्ण और देवता को स्वीकार किया है। इन्हीं नौ रसों, वर्णों, देवताओं को चित्रसूत्रकार ने भी माना है। अतः चित्र, नृत्य, नाट्य, काव्य, संगीत आदि सभी कलाओं का घनिष्ठ संबंध भी सर्वविदित है। इसीलिए जिस कसौटी से कवि-प्रतिभा की परीक्षा होती है उसी से चित्र आदि की भी होनी चाहिये। फिर भी, चित्र का स्थान काव्य से ऊँचा है। चित्र द्वारा जो वस्तु प्रत्यक्ष प्रस्तुत की जा सकती है वह शब्द द्वारा पूर्णतः कभी व्यक्त नहीं हो सकती, किन्तु चित्र रेखावद्ध काव्य-रस अवश्य है। अतः रस के विषय में शताब्दियों में जो चर्चा, ब्रह्म-विवाद चलते आ रहे हैं उनकी संक्षिप्त विवेचना यहाँ प्रस्तुत है।

काव्य की आत्मा ‘रस’ है — रीतिरात्मा काव्यस्य — (वामन, काव्यालंकार)। ‘विष्णुधर्मोत्तर’ में भी काव्य तथा संगीत, चित्र आदि का एक समान दृष्टिकोण में वर्णन हुआ है। इसमें काव्य की भाँति ही संगीत के स्वरों और चित्र के रूप-रंगों से रसों का सबंध स्थापित किया गया है। कला में रस-परिपाक की एक परम्परागत विधा (रीति) रही है। चित्रकला में रूप और रंग की विचित्रता मन पर जो अपना समन्वयात्मक प्रभाव छोड़ती है वही सौंदर्य है और इस सौंदर्य की अनुभूति का नाम सौंदर्य-चेतना है। सौंदर्य से जिस अनूठे आनन्द की प्राप्ति होती है उसे साहित्य में ‘रस’ कहा गया है।

रस के आदि प्रणेता और व्याख्याता भरत हैं। उन्होंने रस का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण नाट्य के सदर्भ में किया है। निःसंदेह रस का प्रेरणा-स्रोत वेद एवं अन्य प्राचीन साहित्य रहा होगा, नाट्य के प्रधान चार तत्वों के अनुसंधान के प्रसंग में अथर्ववेद से रस-तत्व के ग्रहण का उल्लेख भरत ने किया है — ‘रसानाथर्वणादपि’ (ना०

१—शृंगारो विष्णुदेवतो हास्य प्रथमदैवत ।

रौद्रो रुद्राधिदैवत्य करुणो यमदैवतः ॥ ६।४४ ॥

वीररसस्य महाकाल कालदेवो भयानक ।

वीरो महेन्द्रदेव स्यादद्भुतो ब्रह्मादैवतः ॥ ६।४५ ॥—ना० शा० ।

शा० १।१७)। रस आनन्द स्वरूप है ऐसा विवरण उपनिषदों में भी मिलता है। रस के आनन्दात्मक होने के कारण ऋषियों ने परब्रह्म परमेश्वर का भी उल्लेख रस रूप में किया है — “रसो वै सः। रसं ह्येवायलब्ध्वा आनन्दी भवति।” — (तैत्तिरीयोपनिषद्, ब्रह्मानन्दवल्ली-७)। आचार्य अभिनवगुप्त की दृष्टि में आनन्दमय ज्ञान-स्वरूप आत्मा का रस रूप में ही आस्वादन होता है। आत्मा आनन्द रूप है और रस भी आस्वाद्यता के कारण आनन्द स्वरूप है।^१ “रसो ब्रह्म रसं” — वह आत्मा “रस” है, इस ससार का साररूप आनन्द है। रस रूप ब्रह्म को पाकर “नेति-नेति” के द्वारा ही “अहं ब्रह्मास्मि” (मैं ब्रह्म हूँ) का बोध हो जाने पर वह नायक आनन्दी, अविच्छिन्न निरतिशय सुखवाला होता है — (तैत्तिरीयोपनिषद्, २।७)। प्रकृति-पुरुष रूपी नट-नटी के सान्निध्य एवं लोकोत्तर सवेदना के महाभोग से महारस का उदय होता है, जो परमानन्द स्वरूप, विलक्षण, वैचित्र्यकारक और अनिर्वचनीय होता है।

रस का अर्थ :- संस्कृत साहित्य में रस शब्द का बहुत महत्व है। रस का मूल अर्थ — रस्यन्ते इति रसाः — है, अर्थात् जितका रसनेन्द्रिय द्वारा रसास्वादन किया जाय वे रस होते हैं। लोक-प्रचलित व्यवहार की दृष्टि से रस शब्द मधुर, कटु, अम्ल, तिक्त आदि पदार्थों के लिए प्रसिद्ध है, किन्तु मूल अर्थ से रस का साहित्यिक प्रयोग कुछ भिन्न है और माया तथा ब्रह्म की तरह दर्शन का गहन विषय हो गया है। नाट्यशास्त्र में शृंगार, हास्य, करुण आदि नौ रसों में प्रयुक्त होने वाले इस रस शब्द का क्या अभिप्राय है, इस शका का समाधान करते हुए भरत ने रस की आस्वाद्यता का विधान किया है।^२ उस विषय को स्पष्ट करते हुए भरत ने एक लौकिक उदाहरण इस प्रकार दिया है — ससार में नाना प्रकार के व्यक्तियों से सुसंस्कृत अन्न का भोक्ता पुरुष रसों का आस्वादन करता है। इस अन्न-रस का आस्वादयिता सहृदय होता है क्योंकि अन्नरस का उमने आस्वादन किया है। विशेष रूप से कुशल व्यक्ति व्यक्तियों का स्वाद विशिष्टता के साथ ग्रहण करते हैं। इसी कारण उनको “सहृदय” कहते हैं। इसी प्रकार ऐसे दर्शक या प्रेक्षक जो अभिनय अथवा चित्र-दर्शन का रसास्वादन विशेष रूप से करते हैं उनको भी सहृदय कहते हैं।

दृश्य-काव्य जैसा रस-जनक होता है वैसा श्रव्य नहीं, क्योंकि नाट्य होने में उसमें साक्षात्कार कल्पना का आविर्भाव होता है। चित्रकला में भी कल्पना का प्रत्यक्ष दर्शन होने से रसोदय तथा सवेदना अधिक शीघ्रता से होती है। साक्षात्कार में जो आनन्द है वह परोक्ष में नहीं।

रसानन्द की तीन श्रेणियाँ :- रस की आस्वाद्यता का आनन्द ब्रह्मरस के तुल्य है। मुक्ति मार्ग के साधक भी आनन्द की प्रेरणा से प्रेरित होकर उस मार्ग पर प्रवृत्त होते हैं। मनुष्य की मूलवृत्ति ही आनन्दात्मक है। यद्यपि अपनी मुरचि, सम्कार और प्रवृत्ति के अनुसार कोई (१) रसनाव्यापार के द्वारा उपलब्ध आनन्द की ओर प्रयत्नशील होते हैं, तो कोई (२) मानस-व्यापार द्वारा प्राप्य नाट्य-रस, काव्य-रस, चित्र-रस की ओर प्रवृत्त होते हैं और कोई (३) आत्ममुक्ति द्वारा प्राप्य ब्रह्मरस में निमग्न होते हैं। तीनों में ही रसानन्द के आत्म-विसर्जन का भाव समान रूप से उपस्थित रहता है। विषयी, रसनाव्यापार द्वारा उपभोग काल में आत्मविस्मृत-ता हो जाता है। नाट्य-रस और चित्ररस के उदय काल में सहृदय व्यक्ति साधारणीकृत विधावादिके साथ अपना तादात्म्य स्थापित करता है। यह तादात्म्य ही आत्मलीनता है जैसा कि अभिज्ञानशाकुन्तलम् (६।२०) में राजा दुष्यन्त शकुन्तला के चित्र को देखकर

१—“अस्मन्मते तु सवेदनमेवानन्दघनमास्वाद्यते”। — अभिनव भारती, भाग १, पृ० २९२।

२—रस इति क पदार्थ ? आस्वाद्यत्वात्। कथमास्वाद्यते रस ? यथा हि नाना व्यञ्जनसंस्कृतमन्नं भुञ्जान रसान्ता-
स्वादयन्ति सुमनसः पुरुषा हर्षादीश्चाधिगच्छन्ति। — नाट्यशास्त्र, अध्याय ६।

प्रेम-विभोर हो जाते हैं और आत्मविस्मृति की दशा में भ्रमर को अपनी प्रिया के अधरपान करने के कारण कमल कोष्ठ में बन्दी कर देने का दण्ड देते हैं।

लोक में रसनेन्द्रिय से प्राप्त ज्ञान को आस्वादन कहते हैं। अन्नादि के आस्वादन में - (१) आत्मा, (२) रसना और (३) मन - इन तीनों को स्वीकार किया गया है। किन्तु रस के विषय में केवल आस्वादन मात्र स्वीकृत है। इन दोनों में वैषम्य है। यहाँ आत्मा स्थानान्तरित होकर मन स्थानीय हो जाता है और मन रस-स्थानीय। अभिनवगुप्त के अनुसार यहाँ आस्वादन का व्यापार जिह्वा की अपेक्षा अधिक मानसिक माना गया है। वह मानस-व्यापार है। शृङ्गारादि रस के संबन्ध में आस्वादन व्यापार का प्रयोग पूर्णतः मानसिक या हृदयगत भावों के अर्थ में ही माना जायगा। अन्तरस की भाँति नाना प्रकार के विभाव, अनुभावादि रूप-भावों, अभिनयों द्वारा व्यक्त किये गये वाचिक, आंगिक तथा सात्विक युक्त तैत्तीस स्थायी भावों को सहृदय प्रेक्षक आस्वादन करते हैं और हर्ष आदि रस प्राप्त करते हैं। ये आस्वादयिता, सुमना, सहृदय, रसज्ञ कहे जाते हैं।^१

रसज्ञ तीन प्रकार के होते हैं - (१) रसिक, (२) सहृदय और (३) विचक्षण या प्रमातृ। ये लोग चित्र में भाव एवं रस को देखते हैं और उस भाव अथवा रस का पारिभाषिक शब्दों में वर्णन करते हैं। रसज्ञ की व्याख्या निम्न प्रकार से की जा सकती है -

(१) रसिक — जिसमें रसास्वादन की योग्यता या क्षमता, लौकिक प्रतिभा हो। यह रसिकता सामान्यतः सभी व्यक्तियों में होती है।

(२) सहृदय — जिसके हृदय में संवेग के अनुभूति की क्षमता हो और जो व्यक्ति दृष्ट वस्तु के रसास्वादन की विशिष्टता के साथ ग्रहण करके तन्मय हो जाता है, वह सहृदय है। अलौकिक प्रतिभाशाली हृदय वाले विगिण्टजन सहृदय होते हैं।

(३) विचक्षण — कलात्मक वस्तुओं में सौंदर्य की अनुभूति और सराहना तथा कलाकृति को पहचानने का गुण जिसमें हो, वह कला की परख करने में निष्णात व्यक्ति विचक्षण कहलाता है।

रसिक सामान्यतः सभी जनसाधारण होते हैं जिसके लिए चित्रसूत्र में “इतरजन” (वर्णाद्वयमितरेजना) कहा है और—**रेखांप्रशंसन्याचार्या वर्तनां च विचक्षणाः**—मे आचार्य से तात्पर्य है चित्राचार्य, कलाकार। हृदय वाले तो सभी व्यक्ति होते हैं किन्तु सहृदय कौन है? — जन-साधारण से विशिष्ट सहृदय होते हैं, भावुकता इनका विशेष गुण है। विचक्षण सहृदय होते हैं किन्तु वे कलाकार हों यह आवश्यक नहीं अतः रसिक, सहृदय और विचक्षण सर्वथा भिन्न नहीं हैं अपितु एक दूसरे के पूरक हैं। विचक्षण वास्तविक कला-मर्मज्ञ होते हैं। अतः कला की परख करने में उन्हें सर्वोच्च श्रेणी में रखा जाता है।

कला-आलोचक में ये सभी गुण होने चाहिए। सच्चा कला-पारखी, रसिक सहृदय या विचक्षण कला के सौंदर्य का देर तक दर्शन और अनुभव करता है एवं उसके अमृत रस आनन्द का पान करता है। इस प्रकार कला-

१—(i) भावाभिनयसंबन्धान् स्थायिभावांस्तथाबुधः।

आस्वादयन्ति मनसा तस्मान्नाद्वयरसाः स्मृताः ॥—ना० शा०, ६।३३।

(ii) जयदेव विरचित “चन्द्रालोक” के टीकाकार पद्मगुण वैद्यनाथ ने चित्र में रस के संबन्ध में कहा है —
काव्ये नाट्ये च कार्ये च विभावाद्यैर्विभावितः।

आस्वाद्यमानैकतनुः स्थायी भावो रसः स्मृतः ॥ ६।३ ॥ कार्ये = चित्रादि में।

सौंदर्य से मुग्ध हो जाने की जो मानसी शक्ति है उसे ही संवेग कहते हैं। भास विरचित दूतदाव्यय (अंक ७) नाटक में दुर्योधन चित्रपट को देखकर "दर्शनीय" कहता है और उसके भाव, वर्ण आदि की प्रशंसा करता है — 'अहो दर्शनीयोऽयं चित्रपटः। अहो अस्पवर्णहिमता। अहो भावोपपन्नता। अहो युक्तलेखता। सुव्यक्तमालिखितोऽयं चित्रपटः।' अतः उसे "विचक्षण" कहा जा सकता है।

रसज्ञता भी वस्तुतः एक दैवी उपहार है। रसिकों की विशेषता कही गयी है — रसिकाः कामवञ्चिताः। १०वीं शती के धुरंधर विद्वान् अभिनवगुप्त रसज्ञ की व्याख्या करते हैं — "अधिकारीचात्र विमलप्रतिभाशालिहृदयः"।— विमल प्रतिभा जिसके हृदय में है वही रसास्वादन का अधिकारी है और यह दिव्य गुण पुण्यवान् व्यक्तियों को ही प्राप्त होता है। उनकी तुलना योगियों के साथ की गई है। वह पुनः उनका विस्तार से इस प्रकार वर्णन करते हैं — "येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद् विशदीभूते मनोपुङ्गवे वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता ते हृदयसंवादभाजः सहृदयाः।" तात्पर्य यह है कि रसज्ञता अनुशीलन और अभ्यास से प्राप्त होती है।

तन्मय (तत् + मय) अर्थात् उसी के समान होना। कलाकार को वक्तव्य विषय के साथ तन्मय होना पड़ता है तभी वह उत्तम कला की सृष्टि करता है। "हृदयसंवादभाजः" — मन या हृदय में जब कवि और श्रोता के हृदय का संवाद (बान्धन) होता है तभी श्रोता या दर्शक के हृदय में तन्मय होने की योग्यता आती है। जैसे उपनिषद् में कहा है— ब्रह्मविद् ब्रह्मैव भवति — ब्रह्म को जानने वाला ब्रह्म के समान हो जाता है। सहृदय में यही तन्मय भाव होता है। कवि, चित्रकार, मूर्तिकार या शिल्पी के हृदय में जो विशिष्ट भाव रहते हैं उसको वही अनुभव कर सकता है जो उसी प्रकार की अनुभूति अपने हृदय में रखता हो। कालिदास ने भी मेघदूत में कहा —

"लोलापाङ्गुर्यदि न रमसे लोचनैर्वञ्चितोऽसि॥" — पूर्वमेव, २९॥ उज्जयिनी की नवेलियों के नेत्रों के चंचल कटाक्षों का सुख यदि है मेघ, तुमने नहीं लूटा तो ममझ लेना कि तुम नेत्र में वञ्चित हो गये हो। — नेत्र वस्तुतः सभी मानव को हैं फिर भी सहृदयहीनता के कारण उनके नेत्रों का होना व्यर्थ है।

कलाकार के चित्त में जो व्याकुलता होती है, उसे रूप देने का प्रयत्न ही कला है। उसके लिए साधना की आवश्यकता होती है। जिस प्रकार की व्याकुलता उसके चित्त में होगी उसी प्रकार की व्याकुलता उसकी कृति सहृदय के हृदय में उत्पन्न कर सकती है। स्मरण रखना चाहिए कि रसज्ञता किसी भाव में नन्मय होने की, लीन होने की शक्ति है। इस शक्ति का यदि अभाव हो तो रस की प्रतीति असंभव है, जैसे बधिर को संगीत-आस्वादन अशक्य है। संक्षेप में प्राचीन साहित्यकारों का, विशेषकर अभिनवगुप्त और उनके बाद के आचार्यों का मन्तव्य है कि रसास्वादन सहृदय व्यक्ति का विशेष गुण है, ईश्वरदत्त प्रतिभा है। यह सभी व्यक्तियों में समान रूप से नहीं होती। जो लोग कला-पारखी होते हैं वे उसके पारिभाषिक शब्दों पर विचार करते हैं। कुमारस्वामी कहते हैं कि रसिक, सहृदय व्यक्ति चित्र में भाव एवं रस को देखते हैं। जो कला-पारखी होते हैं वे उसके रीति-नैपुण्य को देखते हैं। अज्ञानी, कलाकार की चमत्कारिता को ही देखते हैं और जो प्रेमी जन होते हैं वे कलाकृति में लावण्य या कांति को खोजते हैं, चित्रमूत्र (४१।११) में भी कहा है "रेखां प्रशंसन्त्याचार्याः।" इस प्रकार भारतीय कला सभी प्रकार के दर्शकों—जैसे पंडित, भक्त, रसिक, आचार्य, अल्पबुद्धिजनों की मनोकामना पूर्ण करती है।

रसानुभव से जो आनन्द प्राप्त होता है उसकी तुलना हेसचन्द्रमुनि काव्यानुशासन के दूसरे अध्याय में परब्रह्मास्वाद के साथ करते हैं — परब्रह्मास्वादोऽहो निमोलितनयनैः कविसहृदयैः रस्यमानः स्वसंवेदनसिद्धो रसः। —

यही रसास्वादन की परिसीमा है। विनोदी चित्रसूत्रकार ने "चित्रसूत्र" में चित्र के रसास्वादन की क्षमता किसमे कितनी है या उसकी कितनी गहराई तक पहुंच है, इस सम्बन्ध में कहा है —

रेखां प्रशंसन्याचार्या वर्तनां च विवक्षणाः ।

स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति वर्णाद्यमितरेजनाः ॥—वि० ध०, ४१।११॥

अर्थात् आचार्य रेखाओं की प्रशंसा करते हैं, बुद्धिमान् व्यक्ति वर्तना को तथा स्त्रिया आभूषणों को देखने की इच्छा रखती है और अन्य लोग (इतर जन, जो सामान्य बुद्धि के होते हैं, वे) रंगों की सम्पन्नता पसंद करते हैं।

कलायें सहृदय-हृदय-रंजक होती हैं। सहृदय के चित्त को जो कविता या चित्र तन्मय कर दे, वही श्रेष्ठ काव्य या चित्र है और कविता तथा वनिता का अभेद संबंध सभी आचार्यों ने स्वीकार किया है —

सा कविता सा वनिता यस्याः श्रवणेन स्पर्शनेन च ।

कविहृदयं पतिहृदयं सरलं तरलं च सत्वरं भवति ॥—कामसूत्र

वही कविता है वही वनिता है जिसके सुनने और स्पर्श करने से कवि का हृदय और पति का हृदय तुरन्त सरल और तरल बन जाए। कविता और वनिता की भांति कवि और कलाकार का अभिन्न संबंध पुरातन काल से चला आ रहा है। कवि और वितरे में कोई अंतर नहीं माना गया है। एक भावनाओं को शब्दों द्वारा उतारता है तो दूसरा रेखा-वृत्तियों द्वारा। कवि और चित्रकार दोनों सहृदय होते हैं। उनकी वही कृति सफल समझी जाती है जो सहृदय के चित्त को तन्मय कर सके। काव्य के उक्ति वैचित्र्य और सहृदय-रंजन ये दो गुण ऐसे हैं जो उसे कला की पंक्ति में स्थान दिलाते हैं। काव्यकला, चित्रकला, संगीतकला आदि इन सभी कलाओं को कवि मम्मट ने काव्यप्रकाश (१।१) में "रस-रुचिरा" कहा है और ये "ह्लादैकमयी" आनन्द देने वाली होती है।

भाव और रस का संबंध :—मनुष्य का मन भावों का अगाध सागर है। भावों की समष्टि में ही रसोदय होता है। प्रश्न है — भाव से रस की उत्पत्ति होती है अथवा रस से भाव की। इस संबंध में भरत नाट्यशास्त्र में बहुत विस्तार से विवेचन किया गया है। उस विवेचन का सारांश है कि रस और भाव का संबंध बीज और वृक्ष के संबंध की भांति है —

यथा बीजाद्भवद्बुक्षो ब्रुक्षात्पुष्पं फलं यथा ।

तथा मूलं रसा सर्वे तेभ्यो भावा व्यवस्थिताः ॥—ना०शा०, ६।३८॥

जिस प्रकार बीज से वृक्ष होता है और वृक्ष से पुष्प तथा फल होते हैं, इसी प्रकार समस्त रस मौलिक है और उनके द्वारा ही भावों की व्यवस्था होती है।

बीज रूप में अर्थात् अरूप (abstract) रूप में रस होता है। रस (abstract idea) भाव-रूप है। रस बीज रूप (अरूप) है, उसी से भाव की उत्पत्ति होती है, जैसे बीज से वृक्ष, फूल, पत्ती आदि (रूप) की उत्पत्ति होती है। अरूप को ही बीज-रूप कहा है। रस को हम नहीं देख सकते हैं किन्तु भाव को तो प्रत्यक्ष देखते हैं। रस-प्रेषण होने पर ही भाव उत्पन्न होता है। इससे प्रकट होता है कि रसास्वादन के लिए अधिकार की आवश्यकता है। किन्तु प्रश्न यह उत्पन्न होता है कि जिसके रसास्वादन पर यह रस की प्रतीति अवलम्बित है उस रसज का मुख्य लक्षण क्या है? इस प्रश्न के उत्तर में प्राचीन साहित्यकारों ने — "रमजता एक ईश्वरदत्त शक्ति है" — कहकर सतोष माना है। अनुभव से यह सिद्ध है कि रसज्ञ गोष्ठी में सामान्य वस्तुओं से लेकर प्रायः सभी विषयों में रुचि वैचित्र्य पाया

जाता है। किन्तु इसका उद्देश्य यह नहीं है कि कला का मानदंड वैयक्तिक रुचियों की भिन्नता पर अवलंबित है। कला की अनुभूति का घनिष्ठ संबंध हृदय में है। इस कारण इसके लिए बिल्कुल ही निश्चित नियम तो नहीं बनाया जा सकता किन्तु इतना ही कहा जा सकता है कि — अनुभव, ज्ञान, अभ्यास, रचिपरिशोधन से और रसास्वादन की नैसर्गिक प्रतिभा से जो कुछ प्रामाण्य ज्ञान होता है वही सुन्दर कला कही जा सकती है। इन सबका सार कालिदास की भाषा में इस प्रकार है—

रम्याणि व्रीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान्
पर्युत्सुको भवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः।
तच्चवेत्तसा स्मरति नूनमबोधपूर्वं
भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि ॥ — अभि० शा०, अंक ५।

इस श्लोक का अवतरण करके अभिनवगुप्ताचार्य ठीक कहते हैं कि रसानन्द — अनिर्वाच्य, अलौकिक, देशादि भेदों से अलिप्त और अमिश्र है। यहाँ पर “पर्युत्सुक” और “अबोधपूर्वं” शब्द बहुत सारगर्भित हैं। वस्तुतः उत्सुक या पर्युत्सुक होकर ही मन के द्वारा भाव को ग्रहण किया जा सकता है। जिसके मन में जिज्ञासा या ग्रहण करने की उत्सुकता ही नहीं होगी वह ग्रहण क्या करेगा? “अबोधपूर्वं” — पूर्वजन्म में जैसे संस्कार होते हैं उसी के अनुसार द्वितीय जन्म में अचानक प्रसुप्त भाव जागृत हो जाते हैं, जैसे दुष्यंत के मन में शकुन्तला का प्रेम पूर्वजन्म से ही था जो अचानक ही सुन्दर वस्तु को देखकर उत्पन्न हो गया। यहाँ अबोधपूर्व का अर्थ है “जिसका बोध पहले न हुआ हो” इस सीधे शब्दार्थ से सर्वथा वैपरीत्य प्रतीत होता है।

कवि और कलाकार सर्वप्रथम अपने मानस में रस या भाव-विशेष की आराधना करते हैं और फिर उसे शब्द या रूप के द्वारा स्थूल या इन्द्रियग्राही माध्यम से व्यक्त करते हैं। सुन्दर कलाकृति में रसिक के मन में भावों का उद्वेग होता है।

रस सुखात्मक या दुःखात्मक — रस की सुखात्मकता या दुःखात्मकता भारतीय साहित्य-मनीषियों के लिए एक मौलिक चिन्तन का विषय रहा है। भरत से लेकर विश्वनाथ तक सब आचार्यों ने अपने विभिन्न मतमतांतरों का आकलन किया है। सामान्य रूप से रस तो आनन्दमूलक जीवन तत्त्व के रूप में प्रचलित है। परन्तु साहित्य-विद्या में सुचिन्तित विचारधारार्यों इस संबंध में परस्पर विरोधी प्रतीत होती हैं। धनञ्जय, विश्वनाथ, मम्मट आदि आचार्यों ने नाट्य-रस की आनन्दमूलकता का प्रतिपादन किया है तो रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने “नाट्यदर्पण” में कुछ रसों को सुखात्मक और कुछ को दुःखात्मक अर्थात् रस को उभयात्मक माना है। उन्होंने माना है कि शृंगार, हास्य, वीर, अद्भुत और शांत—ये पांच सुखात्मक रस हैं और करुण, रौद्र, बीभत्स तथा भयानक — ये चार दुःखात्मक रस हैं। आचार्य अभिनवगुप्त ने रस को सुख-दुःखात्मक मानते हुए भी सामाजिक की दृष्टि से उसे हर्षफलपर्यवसायी रूप में स्वीकार किया है। रस-सिद्धान्त के प्रवर्तक आचार्य भरत के श्लोकों और व्याख्याओं में ही इस विचार विभिन्नता का प्रादुर्भाव हुआ है।

रस की सुख-दुःखात्मकता के संबंध में “शिल्पकथा” (पृ० ३४) में नन्दलाल बोस का कथन है कि कलाकार हृदय-विदारक दृश्य भी अंकित करता है और मन को मुग्ध करने वाले विषयों के चित्र भी बनाता है। परन्तु दोनों ही प्रकार के अंकन की किसी भी वस्तु में लिप्त नहीं होता। शिल्पी, सुखदायी या दुःखदायी वातावरण से ऊपर उठकर, दोनों की मूल-सत्ता के आनन्द अथवा रस की मूर्ति या चित्र बनाता है। रस के पक्ष से सज्जन होने से

एवं रस में न पहुँचने से, इन दोनों अवस्थाओं में रचना विकृत होती है — मुख में विकृत, दुःख में विकृत। इसीलिए देखा जाता है कि साधक की जो धारा है वही शिल्पी की भी धारा है, दोनों अपने-अपने पथ पर चलकर सर्वगत एक विशुद्ध आनन्द प्राप्त करते हैं। कहा गया है — “शिवं भूत्वा शिवम् एजेत्” — अर्थात् शिव की आत्मा जब मन में होती है तभी वह शिव हो जाता है और तब कलाकार तन्मय होकर चित्र-रचना कर सकता है।

छन्द — पुराणों में इस विश्व की रचना को छन्दज सृष्टि कहा गया है। इसके मूल में एक विराट् छन्द, ताल, लय या मात्रा है। उसी छन्द से सौन्दर्य-तत्व के लिए आवश्यक सामान्य और संपुञ्ज, संतुलन एवं संगति का निर्धारण किया जाता है। अतएव भारतीय चित्रकला का आवश्यक अंग “तालमान” है। विश्व की प्रत्येक वस्तु “प्रमाण” से सुनियत है। यही प्रमाण या तालमान रूपाकृति में अभिव्यक्त किया जाता है। ये प्रमाण या तालमान चित्र के षडंग में कहे गये हैं। कलाकार इसे ध्यान की शक्ति से चित्त में उतारता है और फिर अकन, आलेखन या वर्णन में लाता है। सच्ची कला एक शाश्वत रूपसत्र है। उसका सौन्दर्य कभी नष्ट नहीं होता। उसके लावण्य की ध्वनि मन में बारम्बार आती है।

चित्र में छन्द और रस :— चित्र, काव्य, नाटकादि के प्राणस्वरूप रस के संबन्ध में कलागुरु आचार्य अबनीन्द्रनाथ टैगोर ने “भारत शिल्प के षडंग” में अत्यल्प शब्दों में ही इसका सार कह दिया है। उन्होंने रस को छन्द कहा है — चित्र के प्राण का प्राण जो रस है वही छन्द है। जिसे चित्रकार के चित्त से, चित्र में और चित्र से फिर दर्शक के चित्त में प्रवाहित कर रहा है। “रसो वै सः” ! रसना, रस का आस्वादन करना ही जिसका काम है उससे पूछो, वह कहेगी “रस रस ही है”, बोलने कहने में रसना कभी भी चैन नहीं लेती, लेकिन रस की बारी आने पर वह कहती है, “बस” छन्द की परिणति रस में होती है, लेकिन रस की परिणति किसमें होती है? कहना पड़ेगा, इसलिए कहता हूँ “बस” में या आसुओं की बूझों में, इससे अधिक साफ तौर से रस को नहीं समझाया जा सकता है। यही रस है — ऐसा नहीं कहा जा सकता, क्योंकि स च न कार्यः नापि ज्ञाप्यः (मम्मट — काव्य प्रकाश)। रस अपने को अनुभूत कराता है। तो क्या वह आकाश कुतुम्ब की तरह काल्पनिक है? कदापि नहीं। रस हो रहा है। रस पा रहा हूँ। रस है यह देख रहा हूँ, पुर इव परिस्फुरन् — मानो सामने है। हृदयमिव प्रविशन — मानो हृदय के अन्दर है। सर्वांगीनमिवमालिगन — सर्वांग आलिगन करके।

छन्द को कोशों में कहा गया है — आह्लादयति इति — वह आह्लादित करता है, वह आह्लादिनी शक्ति है। वर्षाकालीन मेघ को देखकर रसोन्मत्त मयूर के संपूर्ण शरीर में आनन्द-रस मणियों की ज्योति की भाँति चमक उठता है। रस से वह पूर्णरूपेण रोमांचित होकर नाच उठता है और रस की यह पूर्णता उसके पंखों के प्रकंपन से भी प्रकट होने लगती है। रस को देखा और सुना जा सकता है, अतः उसे काल्पनिक नहीं कहा जा सकता। नये चित्र-विचित्र रंग और भगिमा रस के शृंगार वेष हैं। अयं शृंगारादिको रसः अलौकिकचमत्कारकारी — वह अलौकिक चमत्कार करने वाला है। अन्यत् सर्वमिव तिरोबधत् — उसके सामने कोई वस्तु स्थिर नहीं रहती। रस की धारा सबको उसमें बहा ले जाती है और सभी लोग उसमें अवगाहन करते हैं। विनाट् प्लावन की तरह सबसे ऊपर, ब्रह्म-स्वादमिव अनुभावयन् — मानों बृहत् के आस्वाद से हमें भी उस प्रकाण्ड आस्वाद रस ने बड़ा कर दिया है। आदि स्रष्टा ने अपने सृजन में सत्-चित्-आनन्द में चित् कला से प्राण रूपी रस लिया है।

प्रत्येक चित्र में पाँच संयोजक तत्व रहता है और सभी मिलकर चित्र को समग्रता प्रदान करते हैं — (१) चित्र-विषय; (२) रीति-नैपुण्य अर्थात् विधिविधान; (३), विभिन्न अवयवों का यथास्थान संयोजन एवं नियोजन, (४) अवर्णनीय सूक्ष्म तत्व अर्थात् रस या प्राण का समावेश जो चित्र के संपूर्ण अंगों को समाच्छन्न किये रहता है

और (५) उक्त सभी तत्व एवं अंश का सविधि तथा कलापूर्ण निर्वाह और चित्र की पूर्णता । रस जब चित्र का सर्वस्व है, उसके प्राणों का प्राण है तो केवल प्राण-रमना को छोड़कर अन्य इन्द्रिया (आंख-कान आदि) चित्र या चित्रितव्य का आस्वादन नहीं कर पाती । अन प्राण, मन तथा हृदय से चित्र को देखना चाहिये, तभी महुदय व्यक्ति उसका रसास्वादन कर सकते हैं ।

चित्रकार के निकट छन्द-शक्ति का कार्य कभी इस प्रकार प्रकट होता है जैसे अन्दर से बाहर या मनोगत वस्तु रूप उसके द्वारा अनुरणित हो रहा हो । पर्वत को चित्रित करते समय पर्वत की दृढ़ता एवं स्थिरता को मन में लाकर अर्थात् छन्द की स्थिति को ध्यान में रखकर, चित्रकार चित्रित करता है और जब तरंगभग बनाता है तब छन्द की गति को ध्यान में रखकर चित्रित करता है ।

चित्रकार की अन्तर्निहित उदयकामना या अभिव्यक्ति की वेदना छन्द के नियमों में अपने को बाधकर अन्तर्ब्रह्म दो प्रकार से जब अपने को रमोदय में परिणत करती है तब चित्र बनता है । शब्द-चित्र, मगीत, वाच्य-चित्र-कविता, दृश्यचित्र - पट और मूर्ति आदि कोई भी मृजान की इस स्वाभाविक प्रक्रिया का अनुसरण किये बिना अभिव्यक्त हो ही नहीं सकते । छन्द चित्रकार के मन में प्रकाश-वेदन और चित्र का प्रकाश, इन दोनों के बीच आनन्द-तरंग की भांति है, इसीलिए कहा गया है - छन्दयति इति छन्द - क्योंकि वे आनन्दित करते हैं । “आच्छादयति इति छन्द” — ऊषा के अन्दर जैसे उदय का अभिप्राय निहित रहता है उसी प्रकार छन्द के अन्दर से चित्रकार का मनोभिप्राय अपने को व्यक्त करता है । छन्द आनन्दकारी और आच्छादनकारी होता है । छन्द नदी के जल-तरंगमाला की शोभा है । यही तरंग, यही झंकार ही चित्रकार और कवि के हृदय में झंकृत होती है । कवि तथा चित्रकार इसी तरंगित, झंकृत रेखा एवं शब्द के रूप में रस और रस को रूप प्रदान करता है ।

इन छन्द की गति का बोध करना या कराना ही छन्द-बोध है । “छन्दस्तु नामाविधम्” — छन्द बहुविध होते हैं । चित्र के पङ्ग - रूप, प्रमाण, भाव, लावण्यादि सभी में छन्द है । इस छन्दशक्ति को रूप, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य और वर्णिकाभग के द्वारा उद्बोधित करना ही चित्र में प्राण-प्रतिष्ठा करना है ।

ऐतरेय ब्राह्मण में कहा गया है कि शिल्पी या कलाकार शिल्पकला के माध्यम से अपने को छन्दोमय कर उठता है - “छन्दोमयमात्मानं कुर्वते” । चित्रांकन आरम्भ करने के पूर्व वह निरन्तर साधना के बल से स्वयं को सामान्य व्यक्ति की अपेक्षा अधिक छन्दोमय बना लेता है । इसी छन्दात्मकता से चित्र भी छन्द और प्राण-रूप हो जाता है । चित्र और काव्य के छन्द का संबंध लय, ध्वनि या झंकार, व्यञ्जना से होता है । इसी से वह रचना जीवन्त, प्राणवान् हो जाती है ।

संस्कृत साहित्य में वैदिक छन्द गायत्री, अनुष्टुप्, त्रिष्टुप्, जगती आदि हैं और लौकिक छन्द इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, शिखरिणी, मन्दाक्रान्ता, शार्ङ्गलविक्रीडित इत्यादि हैं । मनमोहन घोष इन लौकिक छन्दों को ईस्वी-पूर्व छठी सदी का मानते हैं । ये छन्द विभिन्न रसों को उद्दीप्त करते हैं । नाट्यशास्त्र (१६।११३-१२०, १२१, १२७, १२८) में शृङ्गार रस के लिए “आर्या” जैसा मुदु वृत्त एवं वीर, रौद्र तथा अद्भुत रसों में लघु अक्षराश्रित छन्द भावाभि-व्यक्ति के लिए सर्वथा उपयोगी होते हैं । परम्परा से भी “शिखरिणी” छन्द मनुष्य के प्रेम, आनन्द और उल्लास, “मन्दाक्रान्ता” प्रेमी की विरहोत्कण्ठा और “शार्ङ्गलविक्रीडित” वीरता और ओजस्विता को स्थापित करने में पूर्ण सक्षम माना जाता रहा है । भरत ने यह स्पष्ट कर दिया है कि छन्द सरचना करते हुए उदार मधुर गन्ध नाट्यार्थ को वैसे ही दीप्त करते हैं जैसे कमल-पुष्पो से सरोवर शोभित होता है ।

चित्रकार प्रकृति के विभिन्न छन्दों को लेकर रूप को व्यञ्जना प्रदान करता है। छन्द के कारण ही चित्र प्राणवान हो उठता है। रूप चाहे जैसा भी हो, उसमें प्राण-धर्म का समावेश ही कलाकार की साधना का विषय बनता है। प्राणहीन रूप कलाकार का लक्ष्य नहीं हो सकता। प्राण क्या है? शिल्पी जिसको प्राण कहता है उसके द्वारा लोक प्रचलित सकीर्ण अर्थ में व्यवहृत प्राण शब्द का बोध नहीं होता। मृत्यु के अन्दर भी एक तरह का प्राण है। किसी मृत वस्तु को हम वास्तव में मृत हुआ देख रहे हैं, परन्तु उसके अंदर भी एक प्रकार का मरणधर्मी प्राण विद्यमान है। विकामोन्मुख अकुर को चित्र में प्रस्फुटित करने के लिए वास्तविक शिल्पी उन पल्लवों के ऊपर एक विशेष प्रकार के छंद का आरोपण करता है। झड़कर गिरे हुए विशीर्ण, शुष्क पल्लवों के रूप को दशनि के लिए एक दूसरे प्रकार के छंद का आरोपण करना होगा, यद्यपि इनमें एक जीवन का छंद है और दूसरे में मृत्यु का। फिर भी शिल्पी के लिए वे दोनों ही अपने-अपने स्थान पर आराध्य हैं और दोनों में ही प्राण-धर्म विद्यमान है।

उत्तररामचरित (अंक १) में इसी प्राण या सजीवता की ओर भवभूति ने संकेत किया है। अर्जुन नामक चित्रकार द्वारा बनाये गये चित्रवीथी में अंकित विभिन्न रमों के चित्रों का दर्शन जब सीता कर रही थी तब उसमें पंचवटी में हुए शूर्पणखा विवाद के दृश्य को देखकर वह वियोग-भयव्रस्त हो जाती है। वह चित्र इतना सजीव, प्राणवन्त बना था कि देखने से प्रत्यक्ष घटना होती हुई जान पड़ रही थी। तब राम — “अयि चित्रमेतत्” — यह चित्र है सत्य घटना नहीं, कहकर उनको समाहित करते हैं। इसी प्रकार अभिज्ञानशाकुन्तलम् (अंक ६) में भी शकुन्तला के चित्र को दुष्यन्त सजीव मान लेते हैं और चित्रित भ्रमर से कहते हैं —

“बिम्बाधरं स्पृशसि चेद्भ्रमर प्रियायास्त्वां कारयामि कमलोदर बन्धनस्थम्” ॥ ६।२० ॥

यदि तुमने मेरी प्रिया का बिम्बाधर स्पर्श किया तो तुझे कमलोदर में बंद कर दूंगा। प्रेम-रस में पगे दुष्यन्त को यह भी ध्यान न रहा कि यह चित्र है, सत्य नहीं।

चित्र अपने-आप में एक स्थिर पदार्थ है। परन्तु जब वह रसयुक्त बनता है तो भाव-परम्परा को दीर्घकाल तक उत्पन्न करता रहता है, ठीक उसी भांति जैसे वीणा के तार को हल्का-सा आघात देने से देर तक अनुरणन, झंकार होती रहती है। यही ध्वनि-परम्परा है। परन्तु वीणा का अनुरणन श्रव्यध्वनि-परम्परा है और चित्र या मूर्ति का अनुरणन मानसिक भाव-परम्परा है। इसीलिए अभिज्ञानशाकुन्तलम् (अंक ६) में दुष्यन्त कहते हैं — रेखया किञ्चिद-न्वितम् — अर्थात् शकुन्तला के इस चित्र में रेखा-द्वारा उसका लावण्य और मानसिक भाव बहुत कम उतर सके हैं। मन का अनुरणन या छन्द इसमें अभिव्यक्ति नहीं हुआ है। इसी से यह अधूरा प्रतीत हो रहा है। इसी मानसिक भाव-परम्परा के उत्पन्न करने की क्षमता को “अन्वय” कहा जाता है और उस प्रक्रिया को “अन्वयन”।

कुमारस्वामी अजन्ता और सिगरिया के भित्तिचित्रों की रेखा के सवध में कहते हुए उसकी रेखाओं की छदात्मकता को ही महत्व देते हैं — “The long flowing line and the sense of rhythmic movements are noteworthy. There is a freedom of drawings and grace of line” और यही रेखा की विशेषता आसाम में “ताई-अहोम” की पेंटिंग में भी है।

ध्वनि और रस — ध्वनि की उत्पत्ति काव्य में शब्द और अर्थ से होती है तथा चित्र में “रेखा एव वर्ण” द्वारा। शब्द और अर्थ के समग्र बाह्य रूपों और विच्छित्तियों को अतिशयित करके प्राधान्यत स्फुरित होने वाला वह प्रतीयमान अर्थ अलंकार शास्त्रज्ञों को उसी प्रकार बाह्य तत्वों से पृथक् लगा जिस प्रकार अंगनाओं में उनका लावण्य उनके अंगसंस्थान से अभिव्यक्त होकर अंग से व्यतिरिक्त (अतिशय भिन्न) होता है। लावण्य के संबंध में यह श्लोक प्रसिद्ध है—

मुक्ताफलेषुच्छायायास्तरलत्वभिवान्तरा ।

प्रतिभाति यदङ्गेषु तत्लावण्यमिहोच्यते ॥—उज्ज्वलनीलमणि

मुक्ता में जो कान्ति या आभा तरलता-सी झलकती है वही झलक अगो में लावण्य कहलाती है। ध्वनिकार लिखते हैं —

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।

यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ॥ ध्वन्या०, पृ० ४७ ।

महाकवियों की वाणियों में वह प्रतीयमान कुछ और ही है जो वह प्रसिद्ध अवयवों से अतिरिक्त रूप में अंगनाओं में लावण्य की भांति भासित होता है।

केवल यही नहीं, वरन् ध्वन्यालोक (३।३७) में कहा है—“मुख्या महाकविगिरामलङ्कृतिभूतामपि । प्रतीयमानच्छायैषा भूषा लज्जेव योषिताम्” — अर्थात् स्त्रियों की लज्जा की भांति, उस प्रतीयमान अर्थ की छाया महाकवियों की अलंकार-सम्पन्न वाणियों का मुख्य भूषण है। लावण्य में आकर्षण और स्वारस्य है। ध्वन्यालोककार इस प्रतीयमान अर्थ के तीन भेद करते हैं—(१) वस्तुध्वनि, (२) अलंकारध्वनि और (३) रसध्वनि। इनमें “वस्तु” और “अलंकार” ध्वनि शब्दाभिधेय होने के कारण लौकिक है किन्तु “रसध्वनि” अलौकिक है क्योंकि वह स्वशब्दवाच्य है। इस प्रकार रस एक ध्वनि है। ध्वन्यालोक (१।५) में आनन्दवर्धनाचार्य ने जिस ध्वनि को काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार किया है वह मुख्यतः रस ही है — काव्यस्यात्मा स एवार्थः । अभिनवगुप्त इस काव्य की आत्मा का अर्थ “रसध्वनि” ही मानते हैं क्योंकि रस ही वस्तु आत्मा है। वस्तुध्वनि और अलंकार-ध्वनि सर्वथा रस के प्रति पर्यवसित होती है। अतः वे वाच्य से उत्कृष्ट हैं। इस अभिप्राय से सामान्य रूप से कहा गया है कि ध्वनि काव्य की आत्मा है। इसीलिए प्राचीनकाल में क्राञ्च-पक्षी के जोड़े के वियोग से उत्पन्न शोक के ध्वनित होने से आदि-कवि महर्षि वाल्मीकि के मुख से निम्न शब्द श्लोक (काव्य) बन गया। रस व्यजना है, वाच्य से उसका सस्पर्श नहीं होता, इसी कारण वह अलौकिक भी है।

ध्वनि या व्यञ्जना — भारतीय कवियों ने ध्वनि या व्यञ्जना (suggestion) को ही काव्य की आत्मा माना है। सबसे उत्तम ध्वनि अथवा व्यञ्जना “रस” होता है। पुष्प में जैसे सौरभ होता है उसी प्रकार चित्र में व्यञ्जना निहित होती है। व्यञ्जना को चित्र में प्रच्छन्न करके दिखाते हैं। रूप, भाव-भंगिमा, प्रमाणादि सब कुछ होने पर भी यदि व्यञ्जना का अभाव है तो वह चित्र सौरभहीन पुष्प-माला के समान है। ऐसे व्यञ्जना-विहीन चित्र श्रेष्ठ नहीं कहे जाते।

ध्वनिवादी आचार्य रस को व्यंग्यार्थ मानते हैं। ध्वनि कहने में व्यञ्जना का बोध होता है। सीधी-मादी भाषा में उसे “प्राण-स्पन्दन” कहा जा सकता है, क्योंकि प्राण के साथ ही व्यञ्जना होती है। यदि चित्र में प्राण नहीं तो व्यञ्जना भी नहीं होगी। चित्र में व्यंग्य या ध्वनि, नये-नये भाव-रसों को उत्पन्न करके ऊबने से बचाती है। रूप की ओट में भाव-भंगिमा के इंगित को अवगुंठित रूप में प्रकट करना ही व्यंग्य का काम है। भाव की व्यञ्जना या गुढ़ भाव को हम केवल मन से अनुभव कर सकते हैं।

आलंकारिकों ने अनेक प्रकार की ध्वनि कही है, जैसे—अलंकार-ध्वनि, अर्थ-ध्वनि, रस-ध्वनि आदि। रस-ध्वनि में ही कवि का चरम उत्कर्ष प्रत्यक्षीभूत होता है। उत्कृष्ट चित्र में भी उसी प्रकार रेखा, रंग, रूप और प्रतीक में ध्वनि या छन्द होता है और इन सब (रेखा, रंग, रूप, प्रतीक) का समुदाय एक अखंड ध्वनि, छन्द या प्राणस्पन्दन होता है। इसीलिए टाल्स्टाय “क्लॉट इज आर्ट” (पृ० १२३) में कहते हैं कि अपने में भावों की क्रिया,

रेखा, रंग, ध्वनि या शब्द द्वारा इस प्रकार अभिव्यक्त करना कि उसे देखने या सुनने वाले में भी वही भाव जाग जायें, कला है। जहाँ रेखा जीवन्त होती है वही वह ध्वनित हो उठती है। रेखा प्राच्य चित्रों का प्राण है। किन्तु पुनस्तथान काल और उसी शैली के आधुनिक पाश्चात्य चित्रों में रेखा का महत्व शून्य है। वहाँ "प्रकाश और छाया" को ही चित्र का प्राण माना गया है।

रेखा :— भारतीय चित्रकला का प्राण रेखा है। विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है—रेखां प्रशस्तन्त्याचार्या— आचार्यों ने रेखा की प्रशंसा की है। भारतीय चित्रांकन परम्परा की अन्य शैलियों के, जैसे फारसी (पर्सियन), चीनी तथा जापानी, चित्रकारों ने भी चित्रांकन में रेखा को बहुत महत्व दिया है, किन्तु इनमें और भारतीय चित्रकारों की रेखा में बहुत अन्तर है। जिस चित्रांकन में रूप-भंगिमा और भाव-संपर्क में शिल्पी की चेतना अभिव्यक्त नहीं होती वह चित्र केवल अलंकरण मात्र ही रह जाता है। उसमें शिल्पी के मन का भाव-अभिव्यक्ति नहीं रहता है। रेखा में दृढ़ता के साथ ही मन संयोग भी होना चाहिए।

प्राणस्पन्दन के विचार से चित्र में रेखा को तीन श्रेणी में विभाजित कर सकते हैं—(१) निर्जीव, (२) निपुण और (३) प्राणस्पन्दित या जीवन्त रेखा। वस्तुतः दश चित्रकार इन सभी प्रकार की रेखाओं को एक बार में खींच सकता है। रेखा मिथिल और अनिविहीन होती है और द्रुतप्रभृत स्पन्दनयुक्त रेखा में ओज होता है। जिस भाव को मन ग्रहण करता है उस मन की एकाग्रता को वृत्तिका अपनी रेखा में अभिव्यक्त करती है। इन गतिशील रेखाओं के माध्यम से रचना में उभार एवं उनमें कोमलता, कठोरता, कठुणा आदि विविध भावों की अभिव्यक्ति होती है।

विद्वद्भिरभिज्ञा राजा किसी नायिका की रेखा निपुणता के संबंध में कहते हैं :—

अहो वपुःश्रीलिखितुर्जनस्य स्वाकारसंचादि यदत्र चित्रम् ।

इदं च पौरुषमवेमि कर्म रेखानिवेशोऽत्र यदेकवारः ॥ १।३५ ॥

राजा—अहो ! कैसा शरीर-सौंदर्य है। यह चित्र तो ऐसा बन पड़ा है मानो चित्रकार ने अपना ही रूप चित्रित कर दिया है। मैं समझता हूँ कि यह काम किसी सुगृहिणी का है। उसका इतना अधिक अभ्यास है कि रेखाओं को केवल एक बार ही खींच देने से चित्र पूरा हो गया, दुबारा उसे ठीक करने के लिए रेखाएँ नहीं खींचनी पड़ी।— इसमें उसकी रेखाकर्म की निपुणता परिलक्षित होती है। वस्तुतः यह Romantic idea है, क्योंकि यह आवश्यक नहीं कि जो व्यक्ति देखने में सुन्दर हो वही सुन्दर चित्र-रचना कर सकता है। विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है कि रेखाओं द्वारा चित्र में, जो चित्रकार सोचे हुए को सुम और मृतक और मृत के समान दिखाता है, वही चित्रवेत्ता है।—

सुप्तं च चेतनायुक्तं मृतं चैतन्यवर्जितम् ।

निम्नोन्नतविभागं च यः करोति स चित्रवेत् ॥ ४३।२९ ॥

चित्र की रेखाओं में एक नैसर्गिक अंतर्भूत प्रवाह और गति होनी चाहिये। जिन चित्रों की रेखाओं में हृत् तंत्री के तारों की-सी झंकार नहीं होती, उन चित्रों में रस नहीं होता, अथवा प्रेक्षक में रसज्ञता का अभाव होता है।

काव्य में जिस प्रकार शब्द और अभिप्रेय अर्थ गौण विषय माना जाता है तथा ध्वनि ही प्रधान होती है, जैसे "त्वामालिख्य प्रणयकुपिता" में विरहावस्था में स्मृति की ध्वनि संकृत हो रही है, उसी प्रकार भारतीय चित्रकार रेखा द्वारा उद्भूत छन्द को ही चित्र में प्राधान्य देते हैं। सुप्रसिद्ध चित्रकार नन्दलाल बोस ने कहा है :—

"The first rhythm that the subject creates in the mind of the artist in the first rush of feelings is called the inner rhythm of the subject. This inner rhythm determines the form in

which the feeling will have to be represented. In the composition there is always a line which in one eloquent sweep announces the existence of this inner rhythm. The first stirring to life of a composition can be felt from this line. This one line gives the picture all the unity and significance it needs.

From this original line depicting the inner rhythm flow other lines that cover the entire ground to create a harmonious whole. The aim of these secondary lines is to support the original feeling of inner rhythm, to supplement it and to ramify it into various channels. These secondary lines, setting up, as they do, a very rich contrast, create such a variety of rhythm that one can feel the vibrance of the inner rhythm in every part of the picture."—(Linear Works of Nandalal Bose, P. 59).

चित्रकला में छन्द का अभिप्राय रेखाओं की पुष्टगतिशीलता एवं अकन के अनुरूप ममुचित रंगों का संतुलित प्रयोग और उन सबका आपस में सामञ्जस्य है। रेखाओं में ओज, सजीवता, लावण्य और माधुर्य होना चाहिये। इसीलिए विष्णुधर्मोत्तर में कहा गया है —

हसतीव च माधुर्यं सजीव इव दृश्यते ।

सश्वास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम् ॥ ४३।२१ ॥

जिस चित्र में प्राण-स्पंदित होता हुआ-सा प्रतीत होता है वह चित्र शुभ लक्षण वाला होता है। विषय और विषयी की एकात्मकता एवं एकांत तन्मयता के बिना इस प्रकार की प्राण-स्पंदित जीवन रेखा खींचना संभव नहीं। चित्रित करने के पहले ही रेखा, शिल्पी के कल्पना-लोक में जन्म लेती है और वह उसी को प्रत्यक्ष कर देता है।

वर्ण .— रंग का उचित सामञ्जस्य ही चित्र का वर्ण-छन्द है। विष्णुधर्मोत्तर (४२।७०) के अनुसार संध्या दिखलाने के लिए पश्चिम क्षितिज पर लालिमा तथा द्विजों को मध्योपासन आदि नियमों से युक्त करके दिखलाना चाहिये। वर्ण की प्रकृति को समझकर, वर्ण-मिश्रण के ज्ञान द्वारा चित्र में उसका उचित स्थान पर प्रयोग करना चाहिये। वर्ण केवल रंजित ही नहीं करता, वरन् वर्ण चित्र को वर्णित या छदित भी करता है। केवल फूलों को ही नहीं, उसके सौरभ को भी, केवल सूर्य की किरणों के रंग को ही नहीं, उसके उत्ताप को भी प्रकट करता है। ऊषा-संध्या, दिवा-रात्रि के अपने विशेष वर्ण हैं जिनका चित्र में समावेश अथवा प्रयोग नितान्त आवश्यक है। रंजित चित्र को वर्ण ही रजक, आह्लादनीय, छन्दोमय बनाता है।

रूप — रूप में प्रमाण या तालमान के द्वारा ही छन्दात्मकता और प्राण आता है। रूप और प्राण यही दोनों चित्र के आदि और अंत हैं। प्राण अभिव्यक्ति पाने के लिए रूप की कामना करता है। केवल रूप अथवा प्राण से ही चित्र नहीं बनता। रूप और प्राण दोनों के योग से ही चित्र बनता है और इसी में समस्त चराचर का अकन रहता है। तुच्छ या उच्च, अनित्य या नित्य, सबके अन्दर अनुभूत “एक” की एकता का ही अनुभव करना और प्रकट करना ही शिल्पी की साधना एवं सिद्धि है। वही परब्रह्म “एक” (एकोऽहं द्वितीयो नास्ति) है। रूप में शिल्पी माया को “एक” के बीच विचित्र छद को देखता है। इसीलिए चित्रकार देवताओं के चित्र और सामान्य मानव जीवन के चित्र बनाने में समान आनन्द प्राप्त करने की चेष्टा करता है। कलाकार नंदलाल बोस “शिल्पकथा” (पृ० ३८) में इसी छन्द के विषय में कहते हैं .—

‘मन की परिणति के साथ-साथ अब रूप को ही मुख्य नहीं समझता । उनमें से प्रत्येक को एक ही सत्ता के भिन्न-भिन्न छन्द और मूर्ति के रूप में देखता हूँ । समग्र ससार, अन्दर और बाहर के सभी रूप जिस जीवन से निकलते हैं और जिस जीवन में स्पन्दमान हैं^१ सत्ता के उसी जीवन-छन्द को सभी रूपों में ढूँढता हूँ, चाहे वह साधारण हो या असाधारण । अर्थात् पहले देवता के रूप में ही देखता था, अब मनुष्य, वृक्ष और पहाड़ में देखने की चेष्टा करता हूँ ।’ इसी को ईशावास्योपनिषद् के प्रथम श्लोक में कहा गया है — ईशावास्यमिदं सर्वं यत्किञ्च जगत्यां जगत् — ससार के अन्दर जो कुछ भी है उसे परमेश्वर का निवास-स्थान समझना चाहिये और जहाँ कहीं आकर्षण, उल्लास है वही सृष्टि की मूल छंदोधारा है ।

“विष्णुधर्मोत्तर” में भी समस्त चराचर — जलचर, तन्त्रचर, भूचर तथा प्रकृति आदि सभी — का अंकन चित्र में करने का निर्देश है और कहा है कि इन सभी चित्रों को शृङ्गारादि रस-युक्त बनाना चाहिये —

रसभावाञ्च कर्तव्या यथापूर्वमुदाहृताः । — वि० ध० ४२।८१॥

रसों और भावों का, जो पहले बताये गये हैं, अनुभूतिपूर्ण चित्रण करना चाहिये ।

शुष्कं वर्तनया यस्तु^२ चित्रं तम्मध्यमं स्मृतम् ।^३

शुष्काद्रमधमं प्रोक्त चार्द्रमेव^४ तथोत्तमम् ॥ — वि० ध०, ४२।८२॥

जो चित्र अंकन में शुष्क या नीरस प्रतीत हो वह मध्यम कोटि का चित्र कहा गया है । जो चित्र कुछ शुष्क और कुछ आर्द्र (रस-युक्त) प्रतीत हो वह अधम कोटि का तथा जो आर्द्र या सरस प्रतीत हो वह उत्तम कोटि का चित्र माना गया है ।

विष्णुधर्मोत्तर (४२।८४) में कहा गया है कि चतुर चित्रकार द्वारा अंकित, इन्द्रिय (करण), कान्ति, विलास, रस आदि में युक्त चित्र मनोरथ को पूर्ण करने वाला होता है ।—

इति विचक्षणबुद्धिविकल्पितैः करणकान्ति^५ विलासरसादिभिः ।

लिखितमीक्षणलोचनमादराद्भवति चित्रमभीप्सितकामदम् ॥

प्रतीक और अभिप्राय :— कुशल चित्रकार चित्र में इनका प्रयोग अद्वितीय रूप में करता है । आधुनिक पाश्चात्य आलोचक इनको क्रमशः “Symbolism” और “motif” कहते हैं । यह प्रतीक अथवा उपलक्षणात्मकता भारतीय कला का प्राण है । ऐसे चित्रों का शीर्षक देने की आवश्यकता नहीं होती । ये चित्र “स्वशब्दवाच्य” होते हैं अर्थात् चित्र के वातावरण से जो ध्वनि निकलती है वही उसका शीर्षक कह देती है । आधुनिक चित्रकला में भी ऐसे प्रतीकात्मक वातावरण या रंगों का प्रयोग करते हैं जो स्वयं अपना शीर्षक ध्वनित कर देते हैं । कालिदास ने मेघदूत (१।३०) में नदियों के प्रतीक रूप में नायिकाओं का ही शब्द-चित्र निम्नप्रकार से खींचा है —

१—यदिदं किञ्च जगत् सर्वं प्राण एजति नि सृतम् । — कठो० २।३।२॥

२—वस्तु ।

३—स्मृता ।

४—चार्द्रमेव ।

५—करणकीर्तिः— ।

वीचीक्षोभस्तनितविहगश्रेणिकाञ्चीगुणाया—

संसर्पन्त्या. स्खलितसुभगं दक्षितावर्तनाभेः ।

निर्विन्ध्यायाः पथि भव रसाभ्यन्तरः सन्निपत्य

स्त्रीणामाद्यं प्रणयवचनं विश्रमो हि प्रियेषु ॥

कुशल चित्रकार चित्र में जगत् को दिखलाने के लिए कमल-पत्र पर जल की बूद दिखलाता है । यह एक अभिप्राय या मोटिफ है । कुछ प्रतीकात्मक चित्र इस प्रकार भी बनाये जाते हैं जिनसे विभिन्न स्वभाव, व्यवहार आदि परिचित होते हैं । इस प्रकार का प्रतीकात्मक चित्र बनाने के लिए चित्रकार का अतिनिपुण होना अनिवार्य है, अन्यथा अकन दोषपूर्ण होगा ।

निष्पुधर्मोत्तर (अध्याय ४२) रूपनिर्माण प्रकरण में आकाश, पर्वत, वन, नगर, संध्या, रात्रि, प्रातः काल, रणश्रेण, मार्ग, झूत आदि का चित्रण सामान्य रूप से वातावरण द्वारा उसके प्रतीक (चिन्ह) को अभिव्यक्त करने का विधान है । मार्ग को अभिव्यक्त करने के लिए ऊटों के काफिले, रात्रि दिखलाने के लिए चन्द्रमा, तारे, कुमुदिनी तथा चोर को चोरी करते हुए एवं रात्रि के गहन अंधकार में अभिसारिका नायिका को अपने प्रेमी से निर्दिष्ट स्थान में मिलने जाती हुई दिखलाना चाहिये ।

मेघदूत (२।२०) में कालिदास कहते हैं — द्वारोपान्ते लिखितवपुषौ शंखपद्मौ च दृष्ट्वा ॥ — यक्ष मेघ से यक्षिणी के घर की पहचान बतलाते हुए कहता है कि उसके गृह के द्वार पर शंख और पद्म का अंकन किया हुआ है । ये अंकन मांगलिक समझे जाते हैं । याजदानी, अजन्ता गुफा १७ (फलक ४७ डी) में शंख को श्वेतपद्म के ऊपर चित्रित किया गया है (चित्र-५) । शंख और पद्म विष्णु का आयुध होने से उनका एक अभिप्राय या मोटिफ है । विष्णु सबका मंगल या कल्याण करने वाले हैं अतः जिस गृह में ये अभिप्राय बने होते हैं उस गृह का विष्णु मंगल करते हैं ।

भारतीय कला में सुन्दर वस्तुओं का बाह्य रूप एवं उनका आन्तरिक अर्थ, दोनों पक्ष इष्ट थे । अर्थ के बिना कला रिक्त और तुच्छ है । इसीलिए कालिदास ने कहा है — “वागर्थविव संपृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये ।” — (रघु० १।११) वाक् और अर्थ का संपृक्त या मिला हुआ रूप श्रेष्ठ है । उसमें वाक् कला और काव्य का बाह्य रूप है । अर्थ उसकी भीतरी व्याख्या है । शिव और पार्वती के अर्धनारीश्वर रूप की भाँति वाक् और अर्थ भी उभयनिष्ठ हैं । कलाकार या शिल्पी और विचक्षण को इन दोनों (वाक् और अर्थ) पक्षों में समान रुचि लेना चाहिये । भारतीय रसशास्त्र का यह परिपूर्ण सिद्धांत शब्दमय और अर्थमय दोनों पक्षों को लिए हुए है ।

कला का उद्देश्य जीवन के लिए है । वह उद्देश्यहीन साधना नहीं है । दिव्यावदान (पृ० २२१) में भी यही भाव प्रकट किया गया है कि कला के अभिप्राय शोभा एवं जीवन-रक्षा दोनों के लिए होते हैं —

“सुदर्शननगरे एकोनद्वारसहस्रं देवानां (रूपाणि) आरक्षार्थम् इत्यर्थं शोभनार्थम् ।”

विष्णुधर्मोत्तर में भी कहा गया है —

निधिशृङ्गान्धुषान्नाजनिधि^१हस्तान्तङ्गमान् ।

निधी^२न्विद्याधरान्^३ राजनृषयो गरुडस्तथा ॥ ४३।१५ ॥

१—हस्तान्तागजान् ।

२—न्विद्याधरा ।

३—राजनृषीन्गरुडमेव च ।

हनुमान्श्च^१ सुमङ्गल्या ये च लोके प्रकीर्तिताः ।

लिखितव्या महाराज गृहेषु सततं नृणाम् ॥ ४३।१६ ॥

गृह में निधिशृंग, निधि धारण किये हुए थोड़ा हाथी, निधि (नौ निधियाँ), विद्याधर, ऋषि (या सिद्ध), गरुड, हनुमान (चौड़े हनु वाले), सुमंगला (शुभ लक्षणों अथवा मांगलिक वस्तुओं से युक्त स्त्री) इत्यादि लोकमांगलिक पदार्थों को सदा चित्रित करना चाहिये । ये सब अभिप्राय (मोटिफ) गुप्तकाल में अत्यधिक प्रचलित थे ।

विष्णुधर्मोत्तर के इस श्लोक (४३।१५-१६) के अर्थ में मांगलिक चिन्हों के संबंध में विद्वानों में बहुत विचार वैमत्य है । मोतीचन्द्र ने "प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम बुलेटिन" (१९६४-६६, नं० ९) में "निधिशृंग" (Cornucopia) पर एक लेख लिखा है - "ए - स्टडी इन सिम्बोलिज्म ।" इसमें वे पहले उपर्युक्त श्लोक का अर्थ स्टेला क्रैमरिश एवं प्रियबाला शाह का देते हैं, पुन अपना अर्थ देते हैं :-

स्टेला क्रैमरिश ने उपर्युक्त श्लोक का अनुवाद (वि० ध०, नृ० भा०, पृ० ६०-६१) किया है—
 "... bulls with the horns (immersed) in the sea and (men) with their hands sticking out of the sea ; whilst their) body is bent (under water) . (oh) great king, the Vidyadhars, the nine gems, sages, Garud, Hanuman, all those who are celebrated as auspicious on the earth, should always be painted in the residential houses of men."

Unfortunately, the translation hardly gives any sense. Dr. Priyabala Shah's explanation hardly improves the matter. She explains. —"All those things which are regarded as auspicious by people such as bulls with Nidhi horns, elephants with Nidhi trunks, (nine) Nidhi's Vidyadhars, sages, Garud and Hanuman should generally be shown in them "

(Vishnu. pp. 135-136)

I have translated the couplets as follows : - "O King, in the residences of man should always be painted the 'treasure horns, (Nidhi-Shrangan) of the bulls, the 'treasure handles' (Nidhihastan) made of elephant tusks (Matangajan), the Nidhis, the Vidyadhars, the Rshis, Siddhas, Garud, the wide-jawed one (mask) (Hanuman), the auspicious women (Sumangalah) and other auspicious symbols famous all over the world "

Vishnudharmottara-Bulletin of the Prince of Wales Museum. Bombay, No. 7, 1959-1962, p. 8.

The Vishnudharmottara therefore leaves no doubt that in the Gupta period to which probably the text belongs, Nidhishring represented by the bull horn and the elephant tusk was a well recognised motif associated with good luck and fortune.

शिवराममूर्ति ने भी "चित्रसूत्र" में उपर्युक्त श्लोक का अर्थ मोतीचन्द्र के समान ही माना है । "निधिशृंग" (Cornucopia) के संबंध में मोतीचन्द्र कहते हैं कि गुप्तकालीन सम्राट् नमूद्रगुप्त का सुवर्ण का एक सिक्का प्राप्त हुआ है जिसमें देवी सभ्यतः लक्ष्मी बाये हाथ में शृंग (या श्रगी, जो बैल के सींग से बाजा बनाया जाता था और यह

शिव का एक प्रतीक भी है) लिए हैं और उसमें से निधिया निकलती हुई अकित है (चित्र-२९) । यह सुवर्ण सिक्का भारत कला भवन में सुरक्षित है ।

“श्रृंग” यह बहुत प्राचीन मंगल प्रतीक है । इसके सबध में वामुदेवशरण अग्रवाल भारतीय कला (पृ० ३४६) में लिखते हैं — ऋद्धिशृंग जिसे शक देवी आरडकमो और लक्ष्मी के प्रतिमा-लक्षण में ग्रहण किया गया । अथर्ववेद में वधू की गोभायात्रा के प्रसंग में हाथ में श्रृंग लिए हुए व्यक्तियों के चलने का उल्लेख है — हस्ते श्रृंगाणि विभ्रतः । राम के अभिषेक के प्रसंग में “कुरंग श्रृंग” का उल्लेख है (अयोध्या० १६-२३) । सुग्रीव के अभिषेक के समय ऋषभशृंग का वर्णन है (किष्किन्धा० २६-२४) महाभारत, कर्णपर्व में हाथियों के दात, गँडे के सींग और बैलों के सींग का उल्लेख है जिनमें जल भरकर (तोयपूर्ण) श्रृंग को मांगलिक-कृत्यों के काम में लाया जाता था । इन्हें मणि-शुक्तियों से सजाया जाता था जिससे वे भद्र चिन्हों के रूप में और भी अच्छे लगे । आरडकमो नना देवी का ही शक भाषागत रूप था और कुपाण मुद्राओं पर उसके हाथ में ऋद्धिश्रृंग या विषाण दिखाया जाता था । भारत कला भवन में कुपाण कालोन राजा मसरा का एक सुवर्ण सिक्के पर ऐसे ही ऋद्धिश्रृंग का अंकन भी है, जो आगे चलकर कुछ लक्ष्मी मूर्तियों में भी अकित किया गया है । संभवतः इसी ‘ऋद्धिशृंग’ को ही गुप्तकाल में ‘निधिशृंग’ कहा जाने लगा हो ।

शास्त्रों में कुबेर की नौ निधियाँ कही गयी हैं — पद्म, महापद्म, शंख, मकर, कच्छप, मुकुन्द, कुद नील और खर्व । विष्णुधर्मोत्तर (४२।५५) में कहा गया है कि निधियों का चिन्ह घड़ा दिखाया जाये । उनमें भी शंख नामक निधि का चिन्ह शंख; पद्म नामक निधि का चिन्ह कमल और अन्य निधियों के चिन्ह उन्हीं के अनुरूप दिखाये जाये — “निधिहस्ताब्ज” — जिसके हाथ में निधि हो अर्थात् कुबेर, क्योंकि कुबेर की मूर्तियाँ हाथ में रत्न, धन की शैली लिए हुए अकित की जाती हैं । यह शैली तेबले के आकार की होने के कारण तकली कही जाती है । ये धन-पति कहे गये हैं । इनके अतिरिक्त कल्पवृक्ष और कल्पलता से निकलती निधियों के समान, वनदेवता की कल्पना भी हाथों में निधिया लिए हुए की गई है । वनदेवता का मानवीकरण किया गया है । वनदेवता का वर्णन कालिदास ने अभिज्ञानशाकुन्तलम् (४।५) में भी किया है । शकुन्तला जब पतिग्रह में जा रही थी तब उसके शृंगार के लिए वनदेवता ने वस्त्राभूषण तथा प्रसाधन सामग्रियाँ प्रदान की थी ।

भूमिं केनचिद्विन्दुपाण्डुरतुणा साङ्गल्यमादिष्कृतं
निष्ठ्यूतश्चरणोपभोगमुलभो लाक्षारसः केनचित् ।
अन्धेभ्यो वनदेवताकरतलैरापर्वभागोत्थितै-
र्दस्तान्याभरणानि तत्किंसलयोद्भेदप्रतिवृष्टिभिः ॥

किसी वृक्ष ने चन्द्रमा के समान ज्वेत मांगलिक रेशमी वस्त्र दिया, किसी वृक्ष ने चरणों को रंगने के लिए महावर दिया और वन-देवताओं ने वृक्षों की शाखाओं में से मणिबन्ध तक निकले हुए अपने कोमल पल्लवों के समान सुंदर हाथों से ये बहुत से आभूषण भेंट किए हैं ।

अमरावती में भी कल्पवृक्ष का ऐसा अंकन मिला है जिसमें वनदेवता एक हाथ में वस्त्र तथा दूसरे में धन लिए हुए अकित है । इसी प्रकार दूसरी शती ईसापूर्व में शुंगकालीन भरहुत के एक पैनल में कल्पवृक्ष में से वनदेवता हाथ में कमंडलु एवं पात्र (कटोरा) लिए हैं तथा उनके पीछे कल्पलता से निकलते वस्त्राभूषणादि (चित्र ३०) एवं बोध गया में वृक्षदेवता कमंडलु तथा थाल में निधि प्रदान करते अकित किये गये हैं । हाथों में निधि लिए वनदेवता मोटिफ संभवतः उस समय बहुत प्रचलित था ।

अनेक प्राचीन उपदेवताओं का संबंध महान् देवों के साथ कल्पित करके उन्हें लोकधर्म की पूजा मान्यता में स्वीकार किया गया। ये कुछ देवता इस प्रकार थे—विद्याधर, सुपर्ण (गरुड़), गधर्व, किन्नर आदि। इनमें से विद्याधर और गरुड़ का अकन चर में मंगल के लिए करने का निर्देश विष्णुधर्मोत्तर में किया गया है। गरुड़ और विद्याधर को अर्धदेव माना गया है। महाभारत, आदिर्ष में सुपर्णख्यान में विनता और कद्रू की कथा है। विनता का पुत्र गरुड़ है। गरुड़ को ज्योति और अमृत का प्रतीक माना गया है। गरुड़ को विष्णु के ब्राह्म के रूप में पूजा जाता है। भागवत में सृष्टि के विराट् छन्द को गरुड़ कहा गया है—“छन्दोमयेन गरुडेन समुत्पद्यमानः”। हनुमान् अर्थात् लड़ी या बड़ी ठुड़ी (हनु) वाले, संभवतः हनुमान की यह प्रारम्भिक कल्पना थी। सुमंगली में मंगल का पर्याय ऋग्वेद में भद्र है और सब प्रकार के मंगलों की अधिष्ठात्री वधू को “सुमंगली” कहा गया है।

इसी प्रकार के अनेक मागलिक प्रतीक—जैसे पशु-पक्षी (हाथी, घोड़ा, गरुड़ आदि), मानव (मुनि, अष्टकन्याये आदि), उप-देव (विद्याधर, सुपर्ण आदि) लता-वनस्पति (कल्पवृक्ष, पद्म आदि), अचेतन पदार्थ (शंख, पूर्णघट, नकुली, धौली), अष्टनिधिमाला, शृंग आदि), शस्त्रास्त्र (चक्र, त्रिशूल, गदा आदि), स्वस्तिक, श्रीवत्स, श्रीचक्र आदि अभिप्राय और प्रतीक, जो मूर्तियों की रूप कल्पना या प्रतिमा-लक्षणों में स्वीकृत किये गये थे, चित्र में भी प्रयोग किये जाते थे। इन सभी देवताओं और भौतिक जगत् के पदार्थों का उल्लेख वैदिक साहित्य में ब्रह्म की शक्ति के रूप में अनेक प्रकार से किया गया है। वे लोक और मानव के लिए मंगलकारी हैं।

वैदिक युग में सर्वोत्तम मंगल-प्रतीक पूर्णघट या भद्रकलश था (ऋ० ३।३२।१५)। प्रत्येक घर में पूर्ण-घटधारिणी स्त्री के मागलिक चिह्न की प्रतिष्ठा की जाती थी (अथर्व० ३।१२।८), इसी से वधू को सुमंगली कहा जाता था। काल क्रम से इस प्रकार के मंगलात्मक मूर्त रूपों और भावों की संख्या में अतिशय वृद्धि हुई और उन सबके लिए यज्ञ में “मंगलिकेभ्यः स्वाहा” इस आहुति का विधान किया गया (अथर्व० १९।२३।२८)। धार्मिक विचार और कर्मकाण्डीय विधि के रूप में मंगल प्रतीक समाज के हर स्तर पर व्याप्त हो गये और इनकी परम्परा आज तक चली आ रही है। बौद्ध, जैन और ब्राह्मण, इन सभी धर्मों में उन्हें स्वीकृत किया गया है। ये मागलिक चिह्न अनेक देव-देवियों के साथ जुड़ गये, जैसे—लक्ष्मी के साथ कमल, हाथी, पूर्णघट आदि। विष्णु के साथ शंख (ऐश्वर्य), चक्र (सगठन), गदा (वीरता), पद्म (वैराग्य) का प्रतीक है। “हरिवंश” में अष्टोत्तरशत (१०८) मंगल प्रतीकों की सूची है। हर्षचरित में अष्टमंगलमाला का उल्लेख है। साची स्तूप के उत्तरी तोरण-द्वार के एक स्तम्भ पर दोनों ओर मागलिक चिह्नों से युक्त दो मालाये बनी हैं, जिनमें एक में ग्यारह और दूसरे में तेरह मागलिक प्रतीक बने हैं। साची स्तूप के दक्षिण तोरण-द्वार पर भी स्त्रियों को कठ में इस प्रकार की मागलिक माला पहने दिखाया गया है और मिथुन मूर्तियों को भी उसे हाथ में लिए अंकित किया गया है।

ये मागल्य चिह्न शोभनार्थ एव आरक्षणार्थ होते हैं। शोभा या सौंदर्य का उद्देश्य स्पष्ट है। आरक्षा का तात्पर्य है अमंगल या अशुभ से मुक्ति। भारतीय सौंदर्यशास्त्र के अनुसार शून्य या रिक्त स्थान में असुरों का वास हो जाता है, किन्तु यदि गृहादि आवास या देवगृह में मागलिक चिह्न लिखे जायें तो देवी श्री और रक्षा उस स्थान में अवतीर्ण होती है। ये प्रतीक ईश्वर की विभूतियों के कलात्मक रूप हैं। उदाहरणार्थ गजचिह्न इन्द्र के श्वेत ऐरावत का द्योतक है जिसका संबंध मेघ से भी है। अश्व उच्चैःश्रवा—अश्व का प्रतीक है जो समुद्रमंथन में उत्पन्न हुआ था और स्वर्गलोक का मागलिक पशु है। सूर्य ही वह विराट् अश्व है जो काल या सबत्सर के रूप में सबके जीवन में प्रविष्ट है। इस प्रकार भारतीय कला के सुन्दर अभिप्राय धर्म और संस्कृति की पृष्ठभूमि में सार्थक है।

बाणभट्ट ने "हर्षचरित" में लिखा है कि रानी विलासवती के प्रभूतिगृह की भित्तियों की पत्रलताओं की मांगलिक आकृतियों से भर दिया गया था, जिन पर दृष्टि डालने से रानी के नेत्रों को सुख मिलता था और जिनके द्वारा आमुरी व्यूषता से उसको रक्षा होती थी। गुप्तकालीन कला, गित्त, चित्र और स्थापत्य इस प्रकार के अलंकरणों से भरे पड़े हैं। भरहुत के वेदिका-स्तम्भों तथा अजन्ता, वाघ आदि गुफाओं के भित्तिचित्रों एवं छतों के आलेखनों में कल्पवल्लियों का अंकन है जिनमें नाना प्रकार के आभूषण, पुष्प, फल, पक्षी आदि चित्रित हैं। मध्यकालीन वास्तु में भी इन कल्पवल्लियों का अंकन मांगल्य के प्रतीक के रूप में था।

चित्रों में प्रेम-प्रतीक --- पहाड़ी चित्रकारी ने अनेक प्रतीकों को प्रेम और सौंदर्य के माध्यम से भी लिया है। उन चित्रकारों ने शृंगारिक दबी हुई यौन आकांक्षाओं तथा भावनाओं को चित्रों में स्वच्छता से प्रतीकों द्वारा साकार रूप दिया है। कृष्ण भक्ति संप्रदाय में इन भावनाओं को प्रश्रय मिल गया। अतः नारी के प्रतीक रूप में राधा और पुरुष-रूप में कृष्ण का चित्रांकन किया जाने लगा। इस शैली में भावना भौतिक तथ्य के संसर्ग पर आधारित है। कागडा मैली के अधिकांश चित्रों में पशु-पक्षियों, नदियों, वृक्षों-लताओं-पुष्पों का प्रयोग भी प्रेमियों के मनोवैगो के उद्दीपन हेतु प्रतीकात्मक ढंग से किया है। लता-वृक्षों का वृक्ष के चारों ओर लिपटना स्त्री-पुरुष के मसर्ग की ओर संकेत करता है। पहाड़ी तथा ईरानी शैली के चित्रों में ऐसे मर्म भाव का चित्रण प्रायः देखने को मिलता है। कामसूत्र के अनुसार यह स्त्री-पुरुष के "लतावन्ध" आलिंगन का प्रतीक है। नाट्यशास्त्र (१।२।९१) में भी कहा गया है कि नाट्यमंडप में लतावन्ध युग्ममानव का चित्रांकन करना चाहिये। पहाड़ी चित्रों में राधा-कृष्ण या प्रेमी युगल भुजबन्धनों में बंधे दिखाये गये हैं और निकट ही वृक्ष पर लता लिपटी दिखायी गयी है। कालिदास ने "कुमार-संभव" में शिव-पार्वती की काम-क्रीड़ा के प्रसंग को लता-वृक्ष के प्रतीक द्वारा इसी लतावन्ध आलिंगन को अभिव्यक्त किया है। ..

पर्याप्तपुष्पस्तवकस्तनाभ्यः स्फुरत्प्रबालोष्ठमनोहराभ्यः ।

लतावधूभ्यस्तरवोऽप्यवापुर्विनम्रशाखाभुजबन्धनानि ॥

अर्थात् — पुष्पों के स्तवक (गुच्छे) जिनके स्तनों के समान थे और जो नवांकुर रूपी अधरो ने मनोहर हो उठी थी, ऐसी लताओं रूपी वधुओं ने भी अपने विनम्र भुजबन्धनों को वृक्षों के गले में डाल दिया।

प्राचीन काल से लेकर आज तक विश्व में वृक्ष उर्वरता एवं प्रजनन का प्रतीक माना गया है। वृक्ष को पुरुष मानकर केले के वृक्ष से आलिंगन करती नायिकाओं का चित्रण पहाड़ी चित्रकारों का प्रिय विषय रहा है, जो 'कदली-परिरम्भ' शीर्षक से प्रसिद्ध है (चित्र-३१)। इसी प्रकार अभिसारिका नायिकाओं का चित्रण भी इन कलाकारों ने बहुत किया है। कृष्णाभिसारिका नायिका राजी के गहन अधिकार में अपने प्रेमी से मिलने जाती है। मार्ग में पहाड़, सर्प, डाकिनी और आकाश में विद्युत् कौंधती, बरसात की उमड़ती नदी, वृक्षों पर लता चढ़ी, (चित्र-३) कलाकार प्रायः अंकित करता है। ये सभी प्रतीकात्मक हैं। सामान्य व्यक्ति तो इन सबको मार्ग की बाधाओं के रूप में लेगा, जबकि चतुर चित्रकार इन्हें रति के प्रतीकों के रूप में अंकित कर रहा है। मनोविज्ञान में कामोत्तेजना के चढ़ाव-उतार को पहाड़ के रूप में ही मानते हैं। बरसात की उमड़ती नदी, फुहारा, आतिशबाजी आदि हृदय के प्रतीक हैं। स्वप्न में पहाड़, सर्प, विद्युत् कौंधना-रति के बोधक हैं। यहाँ महत्वपूर्ण बात यह है कि प्राचीन चित्रकारों और कवियों ने जिन वस्तुओं को शृंगारिक प्रतीकों के रूप में उपयोग किया है, उन्हें ही आधुनिक मनोवैज्ञानिक भी यौन-प्रतीकों के रूप में मानते हैं।

पुष्पो मे विशेषत कमल का चित्रण प्रेमानन्द-विस्फोट का परिचायक है। उन चित्रकारों ने अनेक पशु-पक्षियों को भी प्रेम-प्रतीक माना है और प्रेमी युगलों की समीक्षावस्था में ये भी प्रायः नयुक्त दर्शाए गए हैं (चित्र-३३)। इनमें भी मानवीय संवेदनाये आरोपित की गई हैं, जैसे — कानोन-युगल अनन्य प्रेम-प्रतीक, खमन अर्थात् मन का प्रतीक, पपीहा मतन मन का प्रतीक, तोता-मैना कामोद्दीपन के प्रतीक, मारम एवं लकवा-लकड़ी समर्पित प्रेम-प्रतीक, और आनन्द एवं त्रिरह-प्रतीक, कौआ विगुता प्रेमियों के आगमन का संदेशवाहक प्रतीक, मृग वृत्तिन मन का प्रतीक माना गया है। इसी प्रकार अनेक मरम प्रतीकों का चित्रण उन चित्रकारों ने किया है।

भारतीय चित्रकला के सर्वलोकप्रिय प्रतीक — कमल, हंस और हाथी : — कदा मे उनका बहुश प्रयोग किया गया है। कमल, हंस तथा हाथी — ये तीनों प्रतीक अनेक देवी-देवताओं के साथ समुक्त संस्थाएँ देने हैं। इन प्रतीकों में भारतीय कला-चेतना और भाव-कल्पना केन्द्रित हैं, उन्हीं के सहारे आवश्यक उद्बोधन मिलता है। इन तीनों प्रतीकों का चित्रण अजन्ता के चित्रों में बहुतायत से हुआ है और एक-से-एक नवीत अन्तर्करण उनके द्वारा बनाये गये हैं। इनका सर्वत्र जल से है और जल ही सृष्टि का आदि तत्त्व है। कमल की उत्पत्ति जल में ही है, हाथी का सम्पर्क जल और स्थल से रहता है तथा हंस जल, थल और आकाश तीनों में विचरण करता है। हाथी और हंस कमल से सम्पर्क रखते हैं। हंस और कमल का परस्पर सम्पर्क स्त्रीत्व की कोमलता की व्यञ्जित करता है और हाथी तथा कमल का पुरुष की शक्ति-सामर्थ्य को।

भारतीय कला में कमल में उत्पन्न कमला वैष्णव कला की प्रतीक हैं और उसकी रामरत रूप-कल्पना का आधार कमल है। कमला या पद्मा देवी के लिए पद्म-संभवा, पद्मवर्णा, पद्माक्षी, पद्मिनी, पद्मरुह, पुष्करिणी, पद्ममालिनी इत्यादि नाम इसी की पुष्टि करते हैं। लक्ष्मी या कमला विष्णु की पत्नी है, और कमल अपने प्रतीक रूप में विष्णु के चार आयुधों में एक है।

संस्कृत हिन्दी अथवा अन्य भाषा के साहित्यों में मुन्दरी के मुखस्थी तथा हाथ-पैरों की उपमा बराबर कमल से दी गई है। उसकी भुजाओं को कमल-नाल के रूप में देखा गया है। पहाड़ी चित्रों में कमल-सरोवर के किनारे जब राधा-कृष्ण को देखा जाता है तो वे कमल और उसके पत्र के रूप में समस्त प्रकृति की छटा के अवयव ही प्रतीत होते हैं। नेत्रों की सुंदरता के लिए तो सबसे सहज किन्तु समर्थ एवं अत्रूक उपमान कमल (कमलनयन) है। यही शाश्वत शान्ति का प्रतीक है, जैसे अजन्ता का चित्र पद्मपाणि बोधिसत्व (चित्र १८)।

भारतीय कला और संस्कृति का दूसरा महत्वपूर्ण प्रतीक हाथी है जो शक्ति और वैभव का प्रतीक है। गजराज इसी अर्थ का बोधक है। हाथी के चिता राजाओं के ऐश्वर्य एवं श्री की कल्पना भी नहीं की जा सकती थी। अजन्ता में हाथी पर सवार राजाओं का चित्रण अनेक चित्रों में है। युद्धों में भी इसकी भूमिका महत्वपूर्ण थी। ऋग्वेद के 'इन्द्रसूक्त' में इन्द्र के वाहन ऐरावत हाथी के स्थान पर इन्द्र की तुलना हाथी से की गई है। गजवदन गणेश का तो सिर ही हाथी का है। गणेश विघ्न-विनाशक हैं, इसीलिए हाथी को रक्षक के रूप में मान्यता मिली है। इन्द्र का हाथी ऐरावत माना गया है जो समुद्र-मंथन से मिले चौदह रत्नों में से था, ऐरावत स्वर्ग के ऐश्वर्य की विशिष्ट वस्तु मानी गई है। भारतीय जन-मानस में आज भी आकाश-मंगा इन्द्र के ऐरावत हाथी के पथ के रूप में रूढ़ है। कालिदास को भी रामगिरि से मेघों का टकराना गज की बप्रक्रीडा प्रतीत हुई थी —

आषाढस्य प्रथमदिवसे मेघमाविल्लसामुम् ।

वप्रक्रीडापरिणतगजप्रेक्षणीयं

वदर्थ ॥ — मेघ०, १।२ ॥

मस्ती में भर जाने पर हाथी अपने मस्तक की टक्कर से मिट्टी के टीले को ढहाने का खेल करते हैं, उसे “वप्रक्रीडा” कहते हैं। इसी प्रकार हाथियों की “जलकेलि” भी बहुत प्रसिद्ध है। अजन्ता के छदन्तजातक तथा छत पर बने चित्रों में भी हाथियों की जलकेलि का सुंदर अंकन है। हाथी को जल का प्रतीक माना गया है। हाथी से सबद्ध “मार्तंगलीला” में ऐसी मान्यता है कि दिशाओं रूपी आठ-आठ दिग्गज हाथी-हथिनिया आकाशरूपी चादर को अपने पैरों से दबाये हैं।

हाथी को लेकर गुजराती कृष्ण-काव्य में “नारी-कुञ्जर” का रोचक वर्णन आया है। कृष्ण ने वन-कुञ्जों में गोपियों के साथ खेलते हुए राधा से कहा कि उन्हें सवारी के लिए हाथी चाहिये। राधा ने तत्परता दिखाई और सखियों को इकट्ठा कर हाथी का रूप बना लिया। चार सखियां हाथी की टांगें बनी, एक सखी सूड बनी, एक कुम्भ, एक ने पीठिका का रूप लिया और अन्य सखियों ने मिलकर हाथी के रूप को पूरा कर डाला। इसी प्रकार के नारी-कुञ्जर के कुछ चित्र राजस्थानी, पहाड़ी, जैन शैली तथा उड़ीसा में भी बने हैं। “हय-नारी” का एक अति सुन्दर चित्र “रूपलेखा” (बाल्यूम २३, नंबर १-२, १९५२, पृ० १८) में भी प्रकाशित हुआ है जिसमें छः नारियों ने मिलकर घोड़े की आकृति बनायी है और उस पर कृष्ण सवारी किये बैठे अंकित है। कुछ राजस्थानी चित्रों में पशु-पक्षी, स्त्री-पुरुष को भी सम्मिलित करके नारी-कुञ्जर बनाया गया है। इस प्रकार समस्त भारतीय साहित्य में हाथी अनेक प्रसंगों में आया है। हंस का जल, स्थल और आकाश तीनों में घनिष्ठ संबंध है। कमल के साथ हाथी और हंस दोनों का संबंध है। रघुवंश (१६।१६) में वर्णन है कि — “चित्राद्विषाः पद्मवनावतीर्णाः करेणुभिर्दत्तमृणालमङ्गा” — हथिनिया कमलनाल तोड़कर हाथियों को दे रही है। अजन्ता के छदन्त जातक में हथिनियां कमल-वन में से कमल तोड़ कर देती हुई अंकित हैं—लेडी हेरिचम, अजन्ता, फलक २१ (२३)। इसी प्रकार कालिदास का प्रिय-पक्षी हंस कमल-दण्ड को अपनी चोंच से तोड़कर आकाश मार्ग का अपना पाथेय बनाकर उड़ते हुए मेघदूत में वर्णित है।—

आकैलासाद्बिसकिसलयच्छेदपाथेयवन्तः ।

सम्पत्स्यन्ते नभसि भवतो राजहंसाः सहायाः ॥ १।११ ॥

बिल्कुल ऐसा ही चित्रण अजन्ता की छत के अलंकरण में हुआ है (याजदाती, अजन्ता, फलक ४७) तथा बंगाल स्कूल के प्रमुख चित्रकार शैलेन्द्र नाथ दे ने भी इसका अतिसुंदर चित्रण “मेघदूत चित्रावली” में किया है। हंस और हाथी दोनों ही कमल को तोड़ते हैं, एक बल और सामर्थ्य का परिचय देता है तो दूसरा लावण्य, लालित्य का। भारतीय चित्रकार दोनों ही के व्यवहार के प्रति सचेत हैं। बाणभट्ट हर्षचरित (पृ० २६) में सध्या-वर्णन करते हुए राजहंस की मनोहर गतिविधियों का वर्णन करते हैं :—

दिवसावसानतान्म्यत्तामरसमधुरमधुसपीतिप्रीते सुषुप्सति मृदुमृणालकाण्डकण्डूयनकुण्डलितकंधरे घृतपक्षराजि-
वीजितराजीवसरसि राजहंसग्रूथे ।

राजहंसों का समूह बंद होते हुए कमलों के मधुर मकरंद का सहपान करने में लक कर, गर्दन को कुण्डलित करके कोमल मृणालों द्वारा शरीर खुजलाते हुए, पक्षों को फड़फड़ा कर पद्मसरोवरों को हवा देते हुए ऊब रहा था। इसमें बाण ने हंस के अत्यधिक ललित रूप का वर्णन किया है। अजन्ता के अनेक आलोखनों में इस प्रकार के हंस से विविध अलंकरण बने हैं।

हंस, सरस्वती तथा ब्रह्मा का वाहन है और यह उसके गुण, शक्ति एवं सामर्थ्य के अनुरूप है क्योंकि विद्या

की अधिष्ठात्री देवी सरस्वती हैं, आदि वेदज्ञ ब्रह्मा हैं और वह स्वयं नीर-क्षीर-विवेकी है। अतः इन तीनों का ताल-मेल बहुत अच्छा बैठता है। हंस की संगीतमयता उसका विशिष्ट गुण है। उसका श्वेत वर्ण, शालीनतापूर्ण ग्रीवा-भंग और गंभीर मुद्रा सभी कुछ मिलाकर वह ज्ञान का अत्यन्त सार्थक प्रतीक बनता है। काव्यों तथा नाटकों में नायिका की ललित मधुर गति की तुलना हंस से की गई है :—

हंस प्रयच्छ मे कान्ता गतिरस्यास्त्वया हुता । — विक्रमो०, ४।३४।

अर्थात् हे हंस, तुम मेरी उस प्रियतमा उर्वशी को मुझ लौटा दो जिसकी गति की तुमने चुरा लिया है।— इस प्रकार राजा पुरुरवा उर्वशी की सुन्दर गति की उपमा हंस से देते हैं। इन प्रतीकों के अनेक अर्थ हो सकते हैं।

अलंकरण या अलंकार :— भारतीय कला अलंकरण-प्रधान है। यहां के कलाकारों ने सौंदर्य-विधान के लिए कला में अनेक प्रकार के अलंकरणों का प्रयोग किया है जैसे देवों के मूर्त-रूप कला के शरीर हैं तो भाति-भाति के अभिप्राय या अलंकरण उस शरीर के ब्राह्म मंडन हैं। इस अलंकरण के बिना कला सम्भ्रान्त नहीं बनती। ये अलंकरण या साज-सज्जा के अभिप्राय तीन प्रकार के हैं— (१) रेखाकृति प्रधान, (२) पत्र-वल्लरी प्रधान और (३) ईहाभृग या कल्पनाप्रसूत पशु-पक्षियों की आलंकारिक आकृतियां। इन अभिप्रायों के मूल रूप जगत् के वास्तविक दृश्य से लिए गये हैं। किन्तु कलाकारों ने अपनी कल्पना-शक्ति से उन्हे अनेक रूपों में विकसित किया है। कहीं गौण आकृति के रूप में, तो कहीं प्रधान-प्रतिमा को चारों ओर से सुमज्जित करने के लिए और कहीं रिक्त स्थानों को रूपाकृति से भर देने के लिए अलंकरणों का विधान किया गया है। उनका उद्देश्य कला में सौंदर्य की अभिवृद्धि है, किन्तु शोभा के अतिरिक्त इनके दो उद्देश्य और भी हैं— (१) मंगल के लिए तथा (२) विशेष अर्थों की अभिव्यक्ति के लिए।

गुप्तयुग में पत्रलता की सरल और कठिन आकृतियां बनाने की बहुत प्रथा थी। पत्र और पुष्प के संभारों से कला का शरीर श्री-सम्पन्न होता है। लता-वल्लरियों, वृक्ष-वनस्पतियों ने कला के स्वरूप को अनेक प्रकार से सवारने में सहायता दी है। उनके सुन्दर तमूने अजंता की छतों, स्तम्भों आदि स्थानों पर बने अलंकरण और सारनाथ के धमेख स्तूप के आच्छादन-शिलापट्टो आदि पर सुरक्षित हैं। इनमें एक मूल से उठकर लताओं की शाखा-प्रतिशाखाये विभिन्न प्रकार के कुण्डलिन रूप धारण करती हुई कहीं-से-कहीं जा मिलती है। वल्लरियों का वह बिखरा हुआ किन्तु संश्लिष्ट रूप नेत्रों को अत्यन्त प्रिय लगता है। पत्रलता के इन भाति-भाति की आकृतियों ने गुप्तकला को नवीन रमणीयता प्रदान की है। पत्रावली, पत्रलता, पत्रागुलि, पल्लवभंग रचना आदि शब्द गुप्तकाल की परिभाषा में पत्रों की कटाव-दार बेलों के लिए प्रयुक्त हुए हैं (अंग्रेजी-फोलिएटेड स्क्रोल)। दिगम्बर भित्तियों और शिलापट्टों को परिधान धारण कराने के लिए कलाकारों के पास इन पत्रलताओं का अद्वितीय साधन था। इसका मूल भाव यही था कि प्रकृति की जो विराट् प्राणात्मक रचना-पद्धति है उसी के अंग-प्रत्यंग पशु-पक्षी, वृक्षलता, फल-फूल, यक्ष, वामन, कुब्जक, मनुष्यादि हैं, और इन सभी का चित्रण अजंता के आलेखनों (डिजाइन) में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। सच्चा मानव वही है जो इन सब में रुचि लेता है। कुषाण काल की कला ईहाभृग अर्थात् पशुओं की विकट आकृतियों से भरी हुई है जिनसे प्रतीत होता है कि शकों को ऐसे टेढ़े-मेढ़े-एडे हुए शरीर वाले पशुओं के अलंकरण में विशेष रुचि थी। संभवतः तत्कालीन भारतीय कलाकारों ने ऐसे सांकेतिक आलेखनों को विशेष उद्देश्य से महत्व दिया था।

गुप्तकाल में मानव-जीवन के साथ जैसा प्रकृति का सान्निध्य था, उसी की छाया कला में पायी जाती है। पुष्पों और वृक्षादि के साथ शालभंजिका, अशोक-दोहद, बकुल-दोहद (चित्र १०) जल-केलि इत्यादि उद्यान-

सलिल-क्रीड़ाओं में रत नारी-जीवनों का अभिराम विनोद-अलंकरण तत्कालीन चित्रकला के अवशिष्ट उदाहरण की अपेक्षा मूर्तिकला और स्थापत्य कला में अधिक विकसित हुआ है। इसी प्रकार हथिनियों की वप्रक्रीड़ा, शुक-सारि-काओं की केलि, भवन-मयूरों का नर्तन, साहित्य और कला में समान भाव से अपनाया गया है। प्रकृति से विरहित होकर प्राचीन भारतीय कला मानों जीवन के लिए छटपटाने लगती है। सांची, भरहुत, मथुरा और अजन्ता में शृंग, कुषाण तथा गुप्त युगों की भारतीय कला प्रकृति को साथ लेकर ही जीवित रही एवं मनुष्य को जीवन का सदेश देती रही। इस प्रकार कला की सामग्री से साहित्य का और साहित्य के आधार से कला की सामग्री का अध्ययन ही कला एवं साहित्य दोनों के लिए परस्पर उपयोगी है।

अलंकार :—कला और साहित्य समान रूप से समाज की भावनाओं को प्रतिबिम्बित करते हैं। अतः हमारे चित्रों में इनका बहुत बड़ा और महत्वपूर्ण अंश प्रतिबिम्बित हुआ है। भामह, उद्भट आदि अलंकारवादियों ने काव्य के प्राणभूत रस को अलंकार में ही अन्तर्भूत कर लिया है, किन्तु ध्वनिकार आनन्दवर्धन के अनुसार अलंकारों की सार्थकता अलंकार की शोभा बढ़ाने में है। जब उनका सन्निवेश काव्य में रसादि के तात्पर्य से होगा तभी वे अलंकार भी कहलायेंगे।^१ रसिक कवि के समक्ष अलंकार स्वतः आने लगते हैं और जब अलंकार रसभावादिके तात्पर्य से शून्य होकर कवि द्वारा निबद्ध किया जाता है तब वह चित्र काव्य का विषय होता है —

रसभावादिविषयविवक्षाविरहे सति ।

अलंकार निबन्धो यः स चित्र विषयो मतः ॥—ध्वन्यालोक, पृ० ५२८।

इसका सारांश है कि अलंकार कवि-निष्ठ है और रस सहृदय-निष्ठ। दण्डी, वामन और महिमभट्ट की दृष्टि में सौंदर्य मात्र अलंकार है^२, वह शब्द, अर्थ या अभिव्यक्ति शैली का ही सौंदर्य क्यों न हो। कवि के लिए अनुभूति या वस्तु ही नहीं, उस अनुभूति को अभिव्यञ्जना प्रदान करने वाली शैली का भी महत्व है जिससे उक्त अनुभूति प्रभाव-शाली और प्रीतिकार हो। यह क्षमता अलंकार के व्यापक विधान से आती है। यह कविता को सर्वजन-हृदय-सर्वेष्ट सहज सुन्दर रूप देती है। अलंकार रमणी के आभूषणों के समान बाह्य शोभाभाषक अंग हैं। रत्नहारों से सुन्दर रमणी के सुकुमार अंग सौंदर्य-मण्डित होते हैं, तदनु रूप लक्षण-विभूषित काव्य या नाट्य-शरीर के अंग-प्रत्यंगों को अलंकार और भी दीप्त करते हैं।

नाटकों में काव्य के अलंकार से कुछ भिन्न नायिकाओं के अलंकार होते हैं जिनका वर्णन भरत ने नाट्य-शास्त्र में किया है और उनका दिग्दर्शन कालिदास की शकुन्तला, शूद्रक की वसन्तसेना, हर्ष की रत्नावली इत्यादि नायिकाओं में हुआ है।

नायिकाओं के अलंकार :—भरत निरूपित इन अलंकारों के द्वारा नारियों के विविध भावों और सुकुमार भाव-भंगिमा आदि का प्रेषण भी होता है और अनिवार्य सौंदर्य का सृजन भी।—

अलंकारास्तु नाट्यज्ञैर्ज्ञेयाः भावरसाधयाः ।

यौवनेऽभ्यधिकाः स्त्रीणां विकाराः वक्त्रगात्रजाः ॥ ना०शा०, २२।४।

१—रसभावादित्वात्पर्यमाश्रित्य विनिवेशनम् । अलङ्कृतीनां सर्वासामलङ्कारान्वसाधनम् ॥ — ध्वन्यालोक, पृ० २०८।

२—काव्यशोभाकरान् धर्मात् अलंकारान् प्रचक्षते (दण्डी) । सौन्दर्यमलंकारः (वामन) । चास्त्वमलंकारः (महिम भट्ट) ।

ये अलंकार भाव-रस के आधार होते हैं। सात्विक भाव सनुष्य भाव के मन में सवेदन के रूप में व्याप्त है। परन्तु वह देहाश्रित है, देह के माध्यम से उन सात्विक भावों की अभिव्यक्ति होती है। इन सात्विक भावों के दर्शन उत्तम स्त्री-पुरुषों में होते हैं। स्त्रियों की उत्तमता के दर्शन अर्गों में सुकुमारता और लालित्य, मन में कोमलता एवं प्राणों में मधुरता और रसमयता के रूप में होते हैं। परन्तु पुरुष की उत्तमता तो उसकी वीरता, वृद्धता, उदात्तता और साहस में निहित है। स्त्री और पुरुष की शरीर-रचना तथा मनः-प्रकृति दोनों ही भिन्न-भिन्न हैं। स्त्री की जीवन-प्रकृति के अनुरूप ही भरत ने उन बीस अलंकारों की परिकल्पना की है जो उसके अन्तर और बाह्य को सौंदर्य, सुकुमारता, सलज्जता, पवित्रता तथा स्नेहशीलता की उज्ज्वलता से विभासित करते रहते हैं। ये अलंकार केवल शरीर की शोभा ही नहीं बरन् प्राणों का मधुर गुञ्जन एवं नारी के शील का परिष्कृत परिनिष्ठित रूप भी हैं।

नायिकाओं के ये अलंकार यौवन वयस् में अधिक विकसित हो जाते हैं। इन अलंकारों की तीन श्रेणियाँ हैं—(१) आंगिक (भाव, हाव, हेला), (२) स्वभावज (ये दस हैं — लीला, विलास, विच्छित्ति, विभ्रम, किलकिञ्चित, मोट्टायित, कूट्टमित, विव्कोक, ललित, विदूत) और (३) अद्यतनज (शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, धैर्य, प्रागल्भ्य, औदार्य)। इन अलंकारों का प्रदर्शन जब चित्रकला में नायक-नायिकाओं के शरीर और मुख पर करते हैं तब वह चित्रण सरस, सुन्दर होता है। नायिका-भेद वाले चित्रों से लक्षण-ग्रन्थों के आधार पर एक पूरी चित्रमाला ही बन जाती है। इनका चित्रण पहाड़ी चित्रकला में बहुत हुआ है, यद्यपि अजन्ता में भी इन अलंकारों का चित्रण अनेक चित्रों में दिखलाई देता है। दूसरी ओर उपमा, रूपक, सादृश्य, अनुप्रास आदि काव्यालंकारों को नायिका-भेद के समान किसी चित्रमाला के रूप में अंकित करने की प्रवृत्ति या परम्परा कम पायी जाती है। किसी काव्य में जैसे अलंकारों का प्रसंगानुकूल प्रयोग होता है उसी प्रकार चित्रों में भी होता है।

भरत ने चार अलंकारों की विवेचना की है — उपमा, रूपक, दीपक और यमक। इनमें यमक शब्दालंकार है शेष तीनों अर्थालंकार हैं। उपमा अलंकार कालिदास की प्राञ्जल सवेदनशील अभिव्यक्ति शैली का आधार रहा है। इसीलिए कहा है — “उपमा कालिदासस्य”। भरत के अतिरिक्त अन्य आचार्यों ने अलंकार के सैकड़ों भेद किये हैं, जिनमें से कुछ चित्रकला में भी आये हैं।

भारतीय कला की प्रवृत्ति अक्षरशः यथार्थवाद की ओर नहीं रही। कलाकार आलेख्य को अपनी भावनाओं के अनुसार सदैव देखता-परखता और अंकित करता आया है। साथ ही हमारी परम्परा में अभिधामूलक की अपेक्षा लक्षणा और व्यञ्जनामूलक कृतियों को श्रेष्ठ माना गया है। भारतीय चित्रकला और पाश्चात्य चित्रकला के दृष्टिकोण में यही भेद है।

चित्रों की भाषा में अलंकार का रूप तनिक परिवर्तित हो जाता है, कारण कुछ अलंकार रेखाओं की शक्ति के बाहर जान पड़ते हैं। चित्रकला में शब्दालंकारों की अपेक्षा अर्थालंकार का रूप अधिक स्पष्ट है। फिर भी काव्य की पंक्तियों में नाद-सौंदर्य के लिए कभी पाद का आरम्भ, कभी अन्त और कभी चारों पादों की आवृत्ति होने पर यमक होता है (ना० शा०, १६।५९-८६)। कालिदास ने रघुवंश के तवम् सर्ग में अपनी यमक-प्रियता का परिचय दिया है। उनका अनुसरण करते हुए भारवि और माघ ने यमक-प्रयोग में अपनी विदग्धता प्रगट की है। रीतिकालीन हिन्दी कवियों के लिए नाद-सौंदर्य और चमत्कारप्रियता की दृष्टि से यमक अत्यन्त लोकप्रिय अलंकार बन रहा। भरत के इस यमक अलंकार का ही विभेद अनुप्रास अलंकार के रूप में अन्य आचार्यों ने किया है।

अनुप्रास अलंकार : — वामन ने ‘काव्यालंकारसूत्रवृत्ति’ (४।१।९) में कहा है — अनुल्लङ्घनो वर्णानुप्रासः

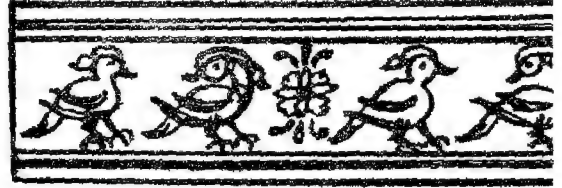
श्रेयान् । - अर्थात् मधुर (उन्नता रहित, लचकदार लता) और स्निग्ध (अनुग्र, कोमल, पुष्पो वाली) वर्णों अनुप्रास अच्छा होता है ।

चित्रकला में बॉर्डर इत्यादि पर बेलों को बनाने के लिए कोमल पुष्पो और लचकदार लताओं को चु अधिक अच्छा होता है, क्योंकि इससे लताओं या बेलों में अधिक सुन्दरता और लयात्मकता आती है ।

साहित्य में अनुप्रासों के प्रतिनिधि चित्र बेलों में मिलते हैं जहां प्रत्येक पुष्प की आवृत्ति निश्चित अंत बाद होती है । सम्भवतः काव्य के अनुप्रास की मूल "बेल" ही हों, उसी के समानान्तर अनुप्रासों की सृष्टि हुई हो उदाहरणार्थ —

वस्त्रायन्ते नदीनां सितकुसुमधरा शकसङ्काशकाशा.
काशाभा भान्ति तासां नवनुलिनगता श्रीनदीहंस हंसा ।
साभाऽम्भोदमुक्तः स्फुरदमलवर्चिर्मेदिनी चन्द्रचन्द्र -
श्चन्द्राङ्कः शारदस्ते जयकृदुपगतो विद्विषां कालकालः ॥

इस श्लोक में जिस प्रकार पादों की आवृत्ति हुई है उसी प्रकार बेलों में भी उनकी आवृत्ति पशु-पक्षियों अथवा के युगल अथवा ऐसे ही आवर्तन के रूप में होती है, यथा —



आकृति ३-अनुप्रास अलंकार सादृश दो-दो पदों की आवृत्ति

दूसरे प्रकार के साहित्यिक अनुप्रास का प्रतिरूप बेलों की बूटिया हैं, जिनका चित्रों में समान अन्तर प्रयोग होता है । जैसे :—

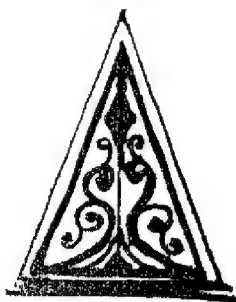
कुवलयदलश्यामा मेघा विहाय दिवं गताः
कुवलयदलश्यामो निद्रां विमुञ्चति केशवः ।
कुवलयदलश्यामा श्यामा लताऽद्य विजृम्भते
कुवलयदलश्यामं चन्द्रो नभः प्रतिगाहते ॥

यह समस्त पादादि, अनुप्रास का उदाहरण है, क्योंकि यहाँ चारों पादों के आदि में "कुवलयदलश्याम" की आवृत्ति हुई । इसमें जिस प्रकार एक ही पाद की बारंबार एक समान आवृत्ति हुई है उसी प्रकार इन बेलों में आवृत्ति होती है, देखिये :—



आकृति ४-अनुप्रास सदृश बेलों की समानांतर बूटियाँ

अनुप्रास अलंकार के समान ही यमक अलंकार का भी मुक्त-प्रयोग पाया जाता है।



आकृति ५-यमक सदृश आवृत्ति

इनके अतिरिक्त अजंता में बने हुए कमल के अलंकरण में भी ऐसी ही, वृत्त में भी उसके चार बराबर के खंडों में से प्रत्येक के एक ही पंक्ति या चौमुखे दीप के समान की जाती है। देखिये —



आकृति ६-यमक सदृश आवृत्ति

बेल की गति छन्दों का स्थान ग्रहण करती है जिस प्रकार रघुवंश (९।३५) के सन्त्यैः सन्त्यैरिव पाणिभिः ॥ — इसमें यमक और अनुप्रास दोनों ही

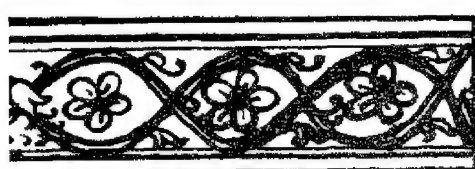
चित्रकला का विवेचना

लय' में अनुप्रास है। साहित्य में विषय के अनुरूप जिस प्रकार छन्दों का विचार किया जाता है उसी अनुरूप बेल बनायी जाती है। कहीं गोमूत्रिका रेखा का प्रयोग ठीक होता है; कहीं दोहरी गोमूत्रिका होती इत्यादि का। अनुप्रास का एक अन्य भेद भी ज्ञातव्य है, यथा :—

सितकरकररुचिरविभा विभाकराकार धरणिधर कीर्तिः ।

पौरुषकमला कमला साऽपि तत्रैवास्ति नान्यस्य ॥

य रत्नमाला में रत्न क्रम से पिरोये रहते हैं, उसी प्रकार यह अनुप्रास है। चित्रों में भी ऐसा ही अलंकार मिलता है, देखिये —



आकृति ७—दोहरी गोमूत्रिका रेखा

आकृति ८—इकहरी गोमूत्रिका रेखा

गोमूत्रिका रेखा अनेक प्रकार की होती है, यथा :—

लुढ़कती गोमूत्रिका रेखा ।



लहरदार गोमूत्रिका रेखा ।



कंगूरेदार गोमूत्रिका रेखा ।



आकृति ९—लुढ़कती गोमूत्रिका रेखा, लहरदार गोमूत्रिका रेखा, कंगूरेदार गोमूत्रिका रेखा

इसी प्रकार अनुप्रास के भेद तो अल्प हैं, किन्तु बेलों के प्रकार असंख्य हैं।

अर्थालंकार :— चित्र-शैली की भाषा में अर्थालंकारों का रूप कुछ परिवर्तित हो जाता है, कारणों को उक्ति-वैचित्र्य के कारण रेखा-बद्ध करना अत्यन्त कठिन है। काव्य में बहुप्रचलित “उपमान ही है। चित्रकार को अपनी रेखाओं की भाषा में कोई भी ऐसा शब्द नहीं मिलता जिससे वह वाचनों का प्रयोग कर सके। अतः चित्रकार अपने उद्देश्य को उपमान और उपमेय के संपुञ्जन को — रा व्यक्त करना है जिसमें रूपक से भेद करना कठिन होता है।

उपमा का संबंध चित्रकला में “सादृश्य” से है किन्तु सादृश्य और उपमान में अन्तर है। कारण उपमान बिल्कुल भिन्न होते हैं, परन्तु चित्रकला में सादृश्य में दो भिन्न पदार्थों में थोड़ी सी समानता को विष्णुधर्मोत्तर में प्रधान कहा गया है — चित्रे सादृश्यकरणं प्रधानम् । — चित्रकला के षडंगों में एक अंग है। काव्य में जिस प्रकार उपमा अलंकार प्रमुख है उसी प्रकार चित्रकला में सादृश्य प्रधान है, “खं कमलमिव” यह कवि कहता है, इसी को चित्रकार चित्र में दिखलाता है कि कमल के समान

प्रमुदित मुख वाली सुन्दरी नायिका कमल-सरोवर के किनारे खड़ी कमलों की शोभा का दर्शन कर रही है, अथवा हाथ में कमल लिए हुए है जो उसके मोहक मुख की समानता परिलक्षित करता है। इसी प्रकार चित्र में जहाँ उपमेय है वहाँ उपमान भी कहीं-न-कहीं दिखाई देता है। असादृश्य से उपमा नष्ट हो जाती है।

रूपक अलंकार में कवि उपमान के साथ उपमेय के गुणों का सादृश्य होने से उपमेय में उपमान के अभेदत्व को दिखलाता है, जैसे - “मुखचन्द्र”। किन्तु चित्रकार नायिका के मुख को चन्द्रमा के समान कुछ गोल बना कर ही, नेत्रादि सुन्दर करके दिखला सकता है। ‘मृगनयनी’ में वह नायिका के नेत्रों को मृग के नेत्रों के समान बनाता है और निकट ही मृग को भी दिखलाता है - “तवाभि सादृश्यमिव प्रयुञ्जते” - (कुमारसम्भव, ५।३५)। राजा रविवर्मा ने “शकुन्तला” का चित्राकन करने में इसी परंपरा को अपनाया। यह उत्प्रेक्षा अलंकार का उदाहरण है।

इसी प्रकार अप्रस्तुत प्रशंसा अलंकार में कोई कवि नदी के रूपक द्वारा नायिका का वर्णन करता है, यथा,-

लावण्यसिन्धुपरैव हि काचनेयं, यत्रोत्पलानि शशिना सह संप्लवन्ते ।

उन्मज्जति द्विरदकुम्भतटी च यत्र यत्रापरे कदलीकाण्डमृणालदण्डाः ॥

(नदी के किनारे किसी युवती को देखकर किसी युवक की उक्ति है) - यह नयी कौन-सी लावण्य की नदी दृष्टिगोचर हो रही है जिसमें चन्द्रमा के साथ-साथ कमल तैर रहे हैं, जिसमें हाथी की गण्डमधली (नायिका का नितम्ब) उभर रही है एवं कुछ और ही प्रकार के “कदलीकाण्ड” (जघनस्थल) तथा “मृणालदण्ड” (बाह, हाथ) देखे जा रहे हैं।

इस अलंकार में अप्रस्तुत अर्थ की प्रशंसा करने से इसे अप्रस्तुत प्रशंसा कहते हैं। वस्तुतः इसमें सादृश्य ही है। चित्रकला में भी हाथ को मृणालदण्ड (कमलनाल के समान) और जघन को कदलीकाण्ड (केले के खंभे के समान सुडौल और चिकना) दिखाते हैं। इसी प्रकार कर-कमल, कर-पल्लव, पद-पंकज, कम्बु-ग्रीवा, चपक-अंगुली, बिम्बा-घर, अधर-किसलय, कपाट-वक्ष, कमलनयन, मीनाक्षी इत्यादि उपमेयोपमान परम्परा से चित्रकला में भी प्रयुक्त होते हैं।

भारतीय कलाकार विषय को अपने दृष्टिकोण के अनुसार अधिक अंकित करते थे, उसके बाह्य स्वरूप के अनुसार कम, अर्थात् वह अपने अंकन में अलंकारों का प्रयोग करता था। इन अलंकारों में कुछ तो मीन-नेत्र, कदली-काण्ड, मृणालदण्ड आदि उपमाये रूढ़ सी होकर परम्परा बन गयी, कुछ शैली-विशेष का लक्षण बन गयी और कुछ चित्रकारों द्वारा स्वतंत्र रूप से अपनी रुचि के अनुसार प्रयुक्त की गयीं। अजन्ता में लेकर राजस्थानी तथा पहाड़ी शैली तक के चित्रों में यह रूढ़ परम्परा विशेष रूप से दिखलाई देती है, और अजन्ता में चित्रित नायिकाओं को निम्न श्लोकों से मिलाने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है—

तन्वी श्यामा शिखरिवशना पक्वबिम्बाधरोष्ठी

मध्ये क्षामा चकितहरिणीप्रेषणा निम्ननाभिः ।

श्रोणोभारावलसगमना स्तोकनखा स्तनाभ्यां ।—उत्तरमेघ, १९ ।

तथा—अधरः किसलयरागः विटवानुकारिणो ब्राह् ।

कुसुममिव लोभनीयं यौवनमंगेषु सनद्धम् ॥ पूर्वमेघ, २० ॥

अपभ्रंश काल में उनमें अतिशयोक्ति हो गई थी, यथा उदर का इतना कुश होना कि कटि का पता ही न चले। कहीं-कहीं तो ‘शिखिनी की गर्दन के समान कटि’ का प्रयोग भी किया गया है।

कभी-कभी कलाकार चित्रों में उपमेय और उपमान को अलग-अलग करके भी अंकित करता है, जैसे “करकमल” । इसको बतलाने के लिए कलाकार नायिका के हाथ में कमल दिखाता है । परम्परा से रूढ़ उपमानों को चित्र में अंकित करने के संबंध में मुगल चित्रकार उस्ताद रामप्रसाद कहते थे कि राक्षसों की भीहूँ नीम की पत्ती की भांति बनानी चाहिये । — इस सादृश्य में अत्यन्त मार्मिक सूझ है और धीरे-धीरे मुगल शैली में यही परम्परा बन गई ।

नीम की पत्ती और भीहूँ का अनेक प्रकार से साम्य दीखता है । इसमें राक्षस की भीहूँ मोटी, घनी तथा काटेशर होना, उनके बाल मोटे और काटो जैसे कड़े होना तथा उनमें भ्रूभंग का अभाव होना — सभी लक्षित होता है । इनका साम्य नीम की पत्ती में दीखता है, जिनका निरीक्षण कर कलाकार अपनी अद्भुत कल्पना-शक्ति का परिचय देता है और एक सुन्दर परम्परा का निर्माण करता है ।

दुर्योधन के सभा भवन में जल को स्थल और स्थल को जल के समान दिखलाये जाने का उल्लेख महा-भारत में मिलता है । यह स्पष्टतः भ्रान्तिभद् अलंकार का उदाहरण है । इसी प्रकार भारत कला भवन में भी पहाड़ी शैली के चित्रकार भोलाराम द्वारा अंकित एक चित्र है जिसमें भ्रान्ति अलंकार का प्रयोग मिलता है — एक चकोर नायिका के मुख पर चन्द्रत्व के गुण देखकर, भ्रमवश उसकी ओर आकृष्ट होकर उसका दुपट्टा खींच रहा है (चित्र २८) । इसी भाव के अनुरूप एक कवित्त भी चित्र के शीर्ष पर लिखा है—

“बाग बिलोकन कों अबला निकसी मुखचंद दिषावत हि ॥

लषि संग च (कोर) (चल्यो मुख देख) त सब्द कठोर सुनावत हि ॥

उझकी झझकी फिरकी सि फिरी चहु आसहि (पासहि) धावत हि ॥

(क)वि भोलाराम चली हटिके दुपटा पट चौट बचावत हि ॥ सवत् १८५२ ॥”

एक दूसरा अलंकार जो चित्रकला में प्रयुक्त होता दीखता है, तुल्ययोगिता है । चित्रों में मुख्य घटना के अनुसार या उसके समानान्तर पृष्ठिका आदि को प्रस्तुत करना ही इस अलंकार का लक्षण है । वस्तुतः चित्रकला में उपमा और उसके जैसे साधर्ममूलक अलंकारों को शुद्धरूप में प्रगट करना है । इस प्रकार के चित्रों में नायक-नायिका की चेष्टाओं के अनुरूप पशु-पक्षियों की चेष्टाओं एवं लता-वृक्षादि के भी अंकन किये जाते हैं । जैसे नायक-नायिका प्रेम करते तो पशु-पक्षी भी प्रेम करते अंकित करने हैं और लतायें भी वृक्षों का आलिंगन किये पुष्पित दिखाई जाती हैं — (चित्र २३) । अब ऐसे चित्रों में वातावरण की ही प्रधानता रहती है ।

अलंकार का धर्म है अलंकृत करना — “अलंकृतीनां अलंकारः” । चित्र में उपर्युक्त काव्यालंकारों के अतिरिक्त आभूषण और वस्त्र से भी घनिष्ठ संबंध है । इसका कार्य आच्छादन और शोभा वृद्धि के साथ दूरियों को आकर्षित करना भी है । संपूर्ण अलंकारों का उद्देश्य है आलेखन के दोषों को छिपाकर उसे सुन्दर अथवा भव्य रूप में प्रगट करना । जिन चित्रों में इन वस्त्राभूषणों का उचित प्रयोग होता है वे देखने में सुन्दर तथा रुचिकर होते हैं । चित्र के गुणों में भूषण (आभूषण) को भी एक गुणभूषण कहा गया है ।

शृंगार रस के चित्र में नायक-नायिका के वस्त्रादि तथा आभूषण निपुणता पूर्वक मजाये जाने चाहिये— विदग्धवेशाभरणं शृंगारे तु रसे भवेत् । — (वि०घ०, ४३।२), क्योंकि वही आकर्षण का बाह्य उपकरण है । विष्णु-धर्मोत्तर (४२।४९) में कहा गया है कि यह वेशाभरण देशानुसार करना चाहिये । नगर तथा जनपद के श्रेष्ठ लोगों को शुभ्र वस्त्रों से विभूषित तथा विनम्र, सुशील दिखलाना चाहिये, देवताओं को मुकुट, कुण्डल, हार, केयूर और अंगद

से विभूषित करना चाहिये। वे माण्डलिक पुष्पो की माला पहने हो एवं मेखला तथा पैरो के आभूषणों से युक्त हो। यज्ञोपवीत तथा मस्तक के आभूषण भी धारण किये हो। कमर का मुन्दर यम्भ, जानुभाग में नीचे लटकता हो, देवताओं के वस्त्र मनोहर हो। — (वि० ध०, ३८।८-१०) ।

ऋषियों के चित्र जटा-जूट बाँधे हुए, काले मृग के नर्मों तथा उत्तरीय वस्त्रों से सुशोभित हो। देवता तथा गन्धर्वों के चित्र में मुकुट हो। ब्राह्मणों को ब्रह्मतेज से सम्पन्न तथा श्वेत वस्त्रधारि के रूप में अंकित करे। मन्त्रियों, ज्योतिषियों तथा पुरोहितों को समस्त अलंकारों से अत्यन्त सुसज्जित करना चाहिये। उन्हें मुकुट न देकर पगड़ी पहनाना चाहिये। विद्याधरो को सपत्नीक तथा माला, अलंकार और खट्ग धारण किये हुए बनाना चाहिये। अश्वमुख वाले किन्नरों को समस्त अलंकारों से विभूषित, गीत-वाद्य-यंत्रों से सम्पन्न अंकित करना चाहिये। यक्षों को अलंकारों से सुसज्जित करना चाहिये। वेश्याओं का वेश उच्छल्ल तथा शृंगारी हो। कुलीन और लज्जावती स्त्रियों का वेश शांत और अलंकारों से सम्पन्न हो। विधवा नारिणों के वस्त्र श्वेत, एक आभूषण-विहीन हो। गन्तारोहियों को आभूषण से युक्त, वर्णिक के मिर पगड़ी आदि में बंधे हो। गायकों, नर्तकों तथा वाजा वाजान वालों का वेश भडकीला होना चाहिये और वे सभी अपने-अपने भूषणों से विभूषित हो। विष्णुधर्मोत्तर के अध्याय ४२ में छग प्रकार अलंकार का विस्तृत निर्देश है।

चित्र के गुण-दोष :—काव्य-शास्त्र में जैसे गुण, दोष, अलंकार और रस प्रधान विषय है उसी प्रकार “चित्रसूत्र” में भी चित्र के गुण, दोष, भूषण और रस को प्रधान विषय माना गया है। यहाँ उसकी विवेचना प्रस्तुत है।

विष्णुधर्मोत्तर (४१।९) में चित्र के आठ गुण कहे गये हैं —

स्थानप्रमाणभूलम्बो^१ (?म्भो) मधुरत्वं विभक्तता ।

सादृश्यं क्षयवृद्धी^२ च गुणाश्चित्रस्य कीर्तिताः ॥

स्थान का तात्पर्य ऋज्वागत, साचीकृत आदि ९ स्थान से है। प्रमाण—चित्र का मानदण्ड (माप) तथा अनुपात, भूलम्ब—ब्रह्मसूत्र रेखा (जो बिल्कुल मध्य में लम्बवत् खींची जाती है), मधुरत्वं से माधुर्य—चित्र की मनोज्ञता का बोध होता है। विभक्तता—बिलगाव; सादृश्य—यथार्थवादी अथवा सत्य-चित्रों का परम गुण है, क्षयवृद्धि—घटाव-बढ़ाव या दूरी-निकटता दिखाना (Forshortning)। ये चित्र के आठ गुण कहे गये हैं। अतः चित्र में इन गुणों का होना परमावश्यक है। इन गुणों से युक्त सश्वास (Pulseting) सजीव—सा चित्र शुभलक्षण युक्त होता है—सश्वास इव यच्चित्रं तच्चित्रं शुभलक्षणम् ॥ (वि० ध०, ४३।२२) ।

सादृश्य के लिए चित्रसूत्र में कहा है—चित्रे सादृश्यकरणं प्रधानं परिकीर्तितम् । तथा शिल्परत्न में कहा है—सादृश्यं दृश्यते यत्तुदर्वणे प्रतिबिम्बवत् । अर्थात् चित्र में सादृश्य ऐसा होना चाहिये जैसे स्पच्छ दर्पण में प्रतिबिम्ब, किन्तु कुछ अंशों में भिन्नता भी होनी चाहिये — किञ्चित्लोकसादृश्यम् । जिस प्रकार नाटक में अभिनेता यथार्थ पात्र का केवल अभिनय करता है, यथार्थ पात्र से थोड़ा-सा सादृश्य रखता है, उसी प्रकार चित्र में भी थोड़ा-सा लोक का सादृश्य रहता है, पूर्ण सादृश्य नहीं। ह्यणीषं पचरात्र मे कहा है — अभिरूपाच्च बिम्बानां देवा सादृश्यमिच्छन्ति । —

१—भूलम्ब ।

२—क्षयवृद्धीश्च ।

देवताओं का रूप तो ज्ञात नहीं है अतः उसका अभिरूप अर्थात् दूसरा रूप खोजना होगा। यह अभिरूप ही सादृश्य में होता है।

माधुर्य की चित्र में लावण्य, सुकुमारता से दिखलाने है। इस श्लोक (४११९) को ही और स्पष्ट रूप से श्लोक ४११० में विष्णुधर्मोत्तरकार कहते हैं,—

रेखा च वर्तना चैव भूषणं वर्णमेव च ।

विज्ञेया (?) मनुजश्रेष्ठ चित्रकर्मसु भूषणम् ॥४११०॥

इस श्लोक में चित्र के चार तत्वों को बताया गया है— रेखा, वर्तना, भूषण एवं वर्ण। रेखा अर्थात् आकृति में रेखा की छन्दात्मकता। वर्तना अर्थात् छाया-प्रकाश दिखलाना (Shading) या वर्ण-लगाना अथवा तूलिका द्वारा वर्ण-विन्यास की निपुणता। वर्ण अर्थात् रंग, यह चित्र में वर्ण-संयोजन में प्रधानता रखता है। भूषण को कैसे चित्रित करेंगे यह इससे स्पष्ट नहीं होता, किन्तु यथार्थ अर्थ है—स्त्रियोभूषणम्—नायिकाओं के लज्जा आदि भूषण, (नाट्यशास्त्र में नायिकाओं के २० अलंकार कहे गये हैं) और दूसरा अर्थ है अलंकरण, सजाता। चित्र की शोभा या सौंदर्य वृद्धि-यह वस्त्राभूषण द्वारा, चित्रकर्म द्वारा, बार्डर आदि बनाकर सजाता इत्यादि अनेक प्रकार से करते हैं।

विष्णुधर्मोत्तर (४१११) में बतलाया है कि चित्र के इन चारों तत्वों की प्रशंसा विभिन्न वर्गों के लोग कैसे करते हैं। आचार्य लोग रेखा की और विवक्षण व्यक्ति वर्तना या तूलिका-कर्म द्वारा भावाभिव्यक्ति की प्रशंसा करते हैं। स्त्रियां भूषण, सजावट या सौंदर्य को पसंद करती हैं और इतरजन अर्थात् जनसाधारण रंगों की सम्पन्नता को पसंद करते हैं। यह जानकर जो लोग चित्र को ऐसा आकर्षक बनाते हैं जिसके प्रति सबका चित्त आकृष्ट हो वही सर्वोत्तम चित्र है।—

रेखां प्रशंसन्त्याचार्या वर्तनां च विवक्षणाः ।

स्त्रियो भूषणमिच्छन्ति वर्णद्वयमितरे जनाः ॥— वि० ध०, ४१११ ।

चित्रसूत्र (४११७-८-१३) में चित्र-दोष कहे गये हैं—

दौर्बल्य बिदुरेखात्वमविभक्तत्वमेव च ॥७॥

बृहद्गण्डौष्ठनेत्रत्व^१ संविरुद्धत्वमेव च ।

मानवाकारता चेति चित्रदोषाः प्रकीर्तिताः ॥ ८ ॥

दुरामन दुरानीतं पिपासा चान्यचित्तता ।

एते चित्रविनाशस्य हेतवः परिकीर्तिताः ॥ ४११३ ॥

‘विष्णुधर्मोत्तरपुराण’ मुसकाल में लिखा गया है। उस समय एक शैली रेखा प्रधान (Linearism) थी और दूसरी शैली दण्डात्मक (Plasticity or Tubular)। यह दोनों शैली समानांतर चल रही थी। रेखा-प्रधान शैली में अंग-प्रत्यंग (हाथ, पैर, होठ, नेत्र आदि) अतीव सुन्दर, सुकोमल बनाने में रेखाओं की प्रमुखता थी। दूसरी

१—बृहदण्डौ — यह पाठ स्टेला क्रैमरिश, कुमारस्वामी ने माना है, किन्तु प्रियवाला शाह ने वि० ध०, भाग ३, पृ० १२८ में “बृहद्गण्ड” पाठ माना है। बृहत्गण्ड-बृहत्कपोल। बृहदण्ड = बृहत् अण्ड, यह अर्थ करने पर इसकी संगति चित्राकन में नहीं बैठती।

२—नेत्रत्वमविरुद्ध— ।

सौली (Plasticity) से हाथ-पैर-चेहरा आदि की निर्जीव मलाका अथवा दृश्य की भाँति बनाने थे। फिर भी ऐसे अंकन में सजीवता और भाव की अभिव्यंजना होती थी। वह स्पर्श नहीं सीगा पारी होने के कारण लोकप्रिय रही और इसकी परम्परा लोक में आज भी विद्यमान है। इन आकाशवाणी की निरुपयोगिता में शंका नहीं होगी या जैसा "दौर्बल्यविन्दुरेखात्वम्" में कहा गया है।

(१) दौर्बल्य से क्षीणता अथवा शिथिलता का तात्पर्य है, (२) विन्दु-रेखाओं में शिथिल गूँथी रेखाओं का अभिप्राय है, (३) अविभक्तत्वम्—पार्थक्य अर्थात् अंग-प्रत्यंगों की विशिष्टता का अभाव, अंग-प्रत्यंग की अव्यक्त सपाट आकृति, (४) बृहद्गण्ड—बड़ा कण्ठ, (५) बृहद्गोत्र—बड़ा सौंदा अर्थात् लम्बा घटकना हजा ओष्ठ, (६) बृहत्तेजस्त्वम्—बड़ी-बड़ी विकराल, डरावनी आँखें, (७) ममभिरुद्वेगम्—अवस्था में विचरता, बहुत बढ़ाकर बनाना अर्थात् उचित प्रमाण का न होना, वास्तविकता—रहित अंग, (८) मानवाकृति—देह, निष्ठ, गंधर्वादि को भी मानवाकृति में अंकित करना, चित्र-दोष है। विष्णुधर्मोत्तर (४३।१८) में स्वर रेखा, वर्ण-माकर्ष, स्थान-रमहीन, सूक्ष्मदृष्टि, चेतना रहित को भी चित्र-दोष माना गया है।

"दौर्बल्यविन्दुरेखात्वम्" का अर्थ कुछ लोगों से विद्वत्, पंडित आदि की रचना के भेद है। उनकी कुर्याता भी माना है। अंकन में अलंकरण के निमित्त बिन्दु तथा रेखाओं का समतोल मात्र वर्ण है। और इसका प्रयोग प्रायः साया-उजाला के न्यूनाधिक प्रदर्शन के लिए भी होता है। चित्र में पूर्ण बिन्दु और रेखा को दर्शित माना जाता है जिनसे इष्ट प्रभाव न व्यक्त हो। बिन्दु और रेखा के इस अथवा पास समझिए या विचारना, कुछ अथवा क्षीण, कोमल या स्थूल यथोचित न होने से अंकन में विक्षयता आ जाती है। अब ऐसी रेखाएँ और बिन्दु शीघ्रपूर्ण माने गए हैं।

चित्र में सुन्दर रेखा खींचना बहुत बड़ा गुण है। रेखा जो सपाट हो निर्जीव है जो निश्चय सुन्दर, सीधी, सपाट, सजीव रेखा खींच लेता है वह वास्तव में पण्यमर्षी है। रचना के अनुसार स्थूल या सूक्ष्म रेखा खींचनी चाहिये। अनुप्रास, हाथ के कंपन आदि से जहाँ इसका अभाव रहता है और रेखा स्थूल-स्थूल पर दृष्टी हुई अथवा निर्जीव होती है वहाँ पर रेखा का दौर्बल्य दोष है।

नन्दलाल बोस ने हिन्दी "विश्व भारती पत्रिका" का प्रथम सम्पादक में "शिल्पी-सौन्दर्याय" शीर्षक से उनकी चित्रकला पर एक लेख लिखा था। उस लेख में नन्दलाल ने लिखा है कि सर्गा जीव-जन्तु की रीढ़ की हड्डी की रेखा को देखकर ही उक्त जीव-जन्तु को जाना जा सकता है, यथा :-



बैल



मिठ



गाय

आकृति १०—रीढ़ की हड्डी की रेखाओं से जीव जन्तु—बैल, गाय, मिठ की पहचान

इस प्रधान रेखा को बनाने में यदि अभावधानी हुई, रेखा में उसका ठीक आकार दिखाने में यदि कलाकार सफल नहीं हुआ तो वहीं पर रेखा का दुर्बलता दोष उत्पन्न हो जाता है। इन प्रधान रेखाओं के आकारानुसार सीधी-ठेढ़ी, मोटी-पतली या गोलाई लिए हुए होना ही पुष्ट और सत्य, सुन्दर रेखा का गुण है। अंकन में जब रेखा के कारण विकार आ जाता है तब वही दोष होता है।

अतिरिक्त अलंकृत आलेखन (Ornamental design) में भी "बिन्दु-रेखत्व" होता है, यथा —



आकृति ११—(अ) आलेखन में बिन्दु रेखत्व गुण

(ब) रेखत्व दोष

बिन्दु और रेखाओं का प्रयोग अजंता की छतों, स्तम्भों इत्यादि पर बने आलेखनों में बहुत है।

विभक्तत्वम् — समविभक्तांग का विपरीत है अविभक्तांग या अविभक्तता। अंग-प्रत्यंग के विलगाव का अंगो का अत्यधिक सटा होना, चित्रदोष है। चित्र में सभी अंग-प्रत्यंग स्पष्ट-स्पष्ट दिखलाना चाहिये, या. स्कन्ध प्रदेश, वक्षस्थल, कटि, नितम्ब, ऊरु, हाथ-पैर के जोड़ आदि। विभक्त का अर्थ है, model-दला हुआ। इस विभक्तता को चित्र में वर्तना (Shading) द्वारा दिखाते हैं। इसका अभाव होने से फला-दोष आ जाता है।

गण्ड, बृहद्गण्ड, बृहत्नेत्र, सविरुद्धत्व और मानवाकारता अर्थात् देवताओं का आकार मानवीय होने में है। **सविरुद्धत्वम्** — चित्र में सभी अंग समप्रमाण बनाना चाहिये। कोई अंग बहुत बड़ा या बहुत छोटा चाहिये। **बृहद्गण्ड** — एक ओर का कपोल अधिक बड़ा और फूला हुआ रहता है तथा दूसरी ओर छोटा (अजंता, याजदानी, भाग २, फलक ३८, २०)। इसे रायकृष्णदास ने "इण्डो-पर्सियन" पेटिंग में है।

ओष्ठ—अजंता के भित्तिचित्रों में स्त्रियों के अकन में प्रायः ऐसे ओष्ठ बनाये गये हैं। किन्तु गुप्तकाल के ओष्ठ बहुत ही सुडौल, सुन्दर मिलते हैं अतः लंबे ओष्ठ को उस काल के सौंदर्य का प्रतीक मानना अहिच्छत्रा की एक मृण्मय मूर्ति में भी अधरोष्ठ नीचे बहुत लम्बा लटकता हुआ अंकित है। इसके अग्रवाल ने उपमा दी है—बोड़े के समान लटकते होठ (हर्षचरित में), वाराह के समान लटकते होठ (एक सांस्कृतिक अध्ययन), रुक्क ओष्ठ अर्थात् अशर्फी बिखरते होठ (चतुर्भाषी, टीका)।

नेत्र—अर्थात् पूरी खुली हुई क्रूरकर्मों राक्षसादि की भयानक आंखें। चित्र में भयानक नेत्र नहीं बनाना अजंता के चित्रों में अधिकतर अर्धनिमीलित सुन्दर नेत्रों का चित्रण मिलता है। अपभ्रंश कालीन राजस्थानी जैली के चित्रों में बड़े नेत्र चेहरे से बाहर निकले हुए हैं। रायकृष्णदास ने इसके लिए नेत्र की उपमा दी है। साराण यह कि यहां पर बृहत् शब्द को महत्व दिया गया है और प्रमाण से बृहत् अंग बनाना दोष है। अजंता में ये सब चित्रदोष चौथी, पांचवीं शती की बनी हुई गुफाओं के चित्रों में हैं किन्तु इसके बाद की छठी, सातवीं शती में बनी गुफाओं के चित्रों में ये सब दोष स्पष्ट हैं।

दुरासनं दुरानीतं^१ पिपासा वान्यचित्ता ।

एते चित्रविनाशस्य हेतवः परिकीर्त्तिता ॥ वि० अ०, ४१।१३॥

विष्णुधर्मोत्तर के उपर्युक्त श्लोक में भी चित्रदोष को बतलाते हुए कहा गया है कि—बुरा या कष्टदायक आसन, बिना इच्छा के बलपूर्वक खींचकर लाना अथवा अतिच्छा होना पर भी किसी विवशतावश चित्र-रचना में जबरदस्ती मन को लगाना, प्यास, अन्यचित्ता अर्थात् दूसरे कार्यों में चित्त की आसक्ति ये सब चित्र-विनाश के कारण कहे गये हैं। क्षुधा पिपासा और अन्यचित्ता चित्रकार के शारीरिक एवं मानसिक कष्ट के कारण हैं जिनसे व्याकुल तथा अस्थिर चित्त से सफल चित्र रचना नहीं हो सकती। अन्यचित्ता के लिए मालविकाग्निमित्र (२।२) में शब्द है “शिथिल-समाधि”। मनुष्य जिन ललित रूपों की रचना करने का प्रयास करता है वे सब अच्छे ही नहीं बनते क्योंकि मदैव वह पूर्णतः समाहित होकर, एकाग्रचित्त हो रचना नहीं करता। पूर्ण समाधि, एकाग्र मन के बिना सुन्दर की रचना नहीं हो सकती। इसीलिए अग्निमित्र कहता है—

चित्रगतायामस्यां कान्तिविसंवादि मे हृदयम् ।

सम्प्रति शिथिलसमाधि मन्ये येनेयमालिखिता ॥ — माल०, २।२॥

मालविका के चित्र को देखने पर अग्निमित्र को शका थी कि चित्रकार ने इसके चित्र में अधिक कान्ति चित्रित कर दी है किन्तु जब उसने साक्षात् मालविका को देखा तो वह चित्र की अपेक्षा अधिक कान्तिमयी दिखलाई दी, तब राजा ने यह समझा कि जिस चित्रकार ने यह चित्र बनाया था उसकी समाधि शिथिल हो गई थी। कदाचित् रजोगुण या तमोगुण के कारण दृष्टि म्लान होने से ऐसा हुआ होगा।

इन सब विवेचनाओं का सारांश है कि विष्णुधर्मोत्तरपुराण शास्त्रीय शैली में लिखा गया है। इसमें जो भी उल्लेख हैं सटीक और सुन्दर हैं। जो चित्र-दोष बताये गये हैं वे आलोचनात्मक हैं। विष्णुधर्मोत्तरकार को ये सब दोष ज्ञात थे, अतः उन्होंने बृहद्गण्ड आदि परंपरा की हंसी उड़ाई है। यह परंपरा प्रचलित लोक-शैली में थी। छठी, सातवीं सदी में बने अजंता के चित्रों में ये दोष धीरे-धीरे आने लगे और यही दोष अपभ्रंश शैली में विकसित होकर उसके प्रमुख अवयव बन गये। वस्तुतः अजंता की कला सर्वोच्च है।



१—कुमारस्वामी के मतानुसार ‘दुरानीत’ के स्थान पर ‘दुरानत’ होना चाहिये। दुर+अनतं=दुरानतं। अर्थात् अविनम्र, अविनीत। यह दोष है। चित्रकार को विनम्र होना चाहिये।

—जे० ए० ओ० एस०, वाल्यूम ५२, १९३२, विष्णुधर्मोत्तर, अध्याय ४१ पर टीका।



कला का सौन्दर्यबोध

कला की अभिव्यक्ति में कई प्रक्रियाएँ हैं जिनके द्वारा स्थूल सौंदर्य का एक सूक्ष्म रूप उपस्थित होता है। यह सौंदर्य भावना के स्तर पर बहुत कुछ काल्पनिक होता है, यद्यपि उसका आधार स्थूल जगत् होता है। जब हम कहते हैं - “कवि अनुहरतिच्छाया” - जिसका सामान्य अर्थ है एक कवि दूसरे कवि की रचना को अपने शब्दों में ढालता है। परन्तु यही प्रक्रिया स्थूल सौंदर्य को काल्पनिक सौंदर्य में अभिव्यक्त करने में भी होती है। अतः स्थूल सौंदर्य की एक छाया-सी काल्पनिक जगत् में उपस्थित होती है। वह कहाँ तक नाम-रूप से सबद्ध अथवा परे है, कहना कठिन है। उदाहरण के लिए वात्सल्य को लें। कवि इसकी अभिव्यक्ति करते समय अपनी माँ के नाम, रूप और व्यवहार से प्रभावित होता है। पाठक, श्रोता या दर्शक अर्थात् सहृदय के लिए वात्सल्य के सदर्भ में स्वयं अपनी माँ का नाम, रूप और व्यवहार उपस्थित होता है। अतः दोनों के बीच उसी भाव-जगत् का एक अमूर्त विम्ब है जो उसकी कड़ी का काम करता है। परन्तु भाव-जगत् का आधार या मूल स्थूल जगत् ही है।

कला और सौन्दर्य का नित्य सहचर संबंध रहा है। सौंदर्यानुभूति की अभिव्यक्ति में सौंदर्य नहीं उसे कला के अन्तर्गत नहीं रखा जा सकता। स्रष्टा या कलाकार की सौंदर्यमयी मर्जना का नाम ही कला है। कला में सौन्दर्य-दर्शन या सत्यानुभूति को सौंदर्यबोध कहा गया है।

सम्पूर्ण विश्व का विराट् रूप देखकर विचार और भावों की जो एक तीव्रता मन में जागृत होती है उसका एक ही आधार होता है और वह है सौंदर्य। सौंदर्य संपूर्ण जड़-चेतन जगत् में विद्यमान है। इस सौंदर्य का अनुभव सृष्टि का प्रत्येक प्राणी करता है। सौंदर्य की अनुभूति में इन्द्रिया (नेत्र, श्रोत, नासिका, जिह्वा और त्वचा) तथा मानसिक सम्पर्क सहायक होते हैं। विभिन्न इन्द्रियों की महायत्ना से चेतन जगत्, प्राणी सौंदर्य का उपभोग करता है। संपूर्ण विश्व का संचालन इसी सौंदर्य की प्रेरणा से होता है। इन्द्रिया सौंदर्य का ही साक्षात्कार करने को नित्य उद्यत रहती हैं। चेतन प्राणियों में यही सौंदर्य विभिन्न काल और अवस्थाओं में भिन्न-भिन्न भावनाओं को प्रादुर्भूत करता है। प्रेम, आनन्द, हर्ष, उल्लास, रम, प्रकाश, दीप्ति, लावण्य, चारुता आदि इसी सौंदर्य के रूप हैं।

वैदिक साहित्य में “श्री” और “सौन्दर्य” वाची शब्दों की बहुलता है। यद्यपि उस युग के मानव-शिल्प की सुन्दर कृतियाँ अब उपलब्ध नहीं हैं तथापि श्री और सौंदर्य वाची ये शब्द उस युग की सौंदर्य-निष्ठा का सकेत करते हैं। रण्व सद्गु (रमणीय दर्शनवाली), रण्वा, रण्वा, रोचमाना, सूनरी,^१ सुरूपा, सुपेशा, सुभासा, सुभगा, सुरूचा, सुवमना, सुसकाशा, सुशिल्पा, सुदृशीकरूपा, सद्दृशीकसद्गु, सुप्रतीक, श्रीर (श्री सपन्न), चद्रवर्णा, चित्र, वाम, शुभ, ललाम, आदि शतशः शब्द वैदिक सौंदर्य शास्त्र की साक्षी देते हैं। उस युग में सौंदर्य और वैभव की अधिष्ठात्री देवी श्री और लक्ष्मी को यजमान की पत्नी के रूप में कल्पना की गयी थी एवं दिशा-विदिशाओं में सर्वत्र रमणीयता के दर्शन की भावना इस रूप में अभिव्यक्त हुई है —

१—कुछ विद्वानों ने “सूनरी” से सुन्दर शब्द की व्युत्पत्ति मानी है। सूनरी अर्थात् सुन्दर स्त्री। ऋग्वेद के “उषा” सूक्त में सुन्दर युवती उषा के लिए कहा गया है।

“आशामाशां रण्यां नः कृणोतु ।”

व्यक्तिगत सौंदर्य का यह भाव आगे चलकर देवी श्री लक्ष्मी के रूप में प्रकट हुआ और श्री लक्ष्मी भारतीय कला में सौंदर्य की साक्षात् प्रतिमूर्ति मानी जाने लगी^१। द्वापापथिनी के गभीर अन्तराल में जो अण-क्षण अनन्त देव-मृष्टि हो रही है उसके सौंदर्य की कोई सीमा नहीं है। सर्वत्र मोदने के सहस्रों स्रोत फूट रहे हैं। अगणित स्थानों में सौंदर्य के उच्छलते हुए निर्जर झर रहे हैं। सूर्य-चन्द्र, दिवस-राजनी, उषा-मध्याह्न — इन मात्रों में अवर्णनीय अक्षय और अनंत कोश, सौंदर्य है। ऋग्वेद के ‘उषा’ सूक्त में वर्णन है —

एषा दिवो दुहिता प्रत्यर्वाणि व्युच्छन्ती युवतिः शुक्लासा ।

विश्वस्येशाना पाथिवस्य वस्व उषां अद्येह सुमये व्युच्छ ॥ ११११३१७ ॥

शश्वन् पुरोषा व्युवास देव्यऽथो अद्येदं ध्यावो मघोनी ।

अथो व्युच्छादुत्तरां अनुद्यूनजराभृता चरति स्वधाभिः ॥ ११११२११३ ॥

प्रातः काल हिरण्य के समान रमणीय दर्शन वाली देवी उषा मर्त्य प्रजाओं के लिए अमृत का धाम करनी हुई हिरण्य-रथ में बैठकर जब आकाश में संचरण करती है तब कौन सहृदय व्यक्ति उसकी रथा में शङ्का नहीं हो जाता। उसका सौंदर्य कभी क्षीण नहीं होता। पुरानी उषा चिर-यौवना, निरन्तर युवनी के समान जान भी थी और सौंदर्य में अलंकृत हो संचरण करती हुई सबको आनन्द प्रदान करती है।

इन सब नैसर्गिक सौंदर्य से वैदिक जन स्फूर्ति ग्रहण करता था। देव-शिष्य के प्रति इन अगाध भक्ति और अनुराग का पात्र वैदिक मानव जीवन में भी सर्वत्र थी और सौंदर्य देखने का अन्वेषी बन गया था। कालांतर में इसी से भारतीय कला को निरन्तर उज्जीवित करने वाला प्राणतत्त्व रस और सौंदर्य मिलता रहा। भारतीय कला में सूर्य-प्रकाश जैसी उज्ज्वल निर्मलता पाई जाती है, श्वेत कुन्ध की ध्वनना और चन्द्र-ज्योत्स्ना के निर्मल विकास सदा उल्लास तथा आन्तरिक प्रसन्नता भरा भाव प्रकट होता है। मनोभाव का अधिकतम सौंदर्य के साथ मूर्त रूप में प्रगट करना ही कला है। सच्ची कला के सौंदर्य और लावण्य की अनुमति बारम्बार मन में होती है। जिससे मन मुग्ध हो जाता है। मुग्ध हो जाने की जो मानसी शक्ति है उसे सवेग या ‘Aesthetic Shoke’ कहते हैं।

सौंदर्य का पर्याय बन कर “ईस्थेटिक” शब्द प्रचलित हो गया है। सौंदर्य-संबंधी विचार के लिए सौंदर्य-शास्त्र, सौंदर्यविज्ञान, नन्दनशास्त्र, नन्दनतत्त्व आदि शब्द भी प्रचलित हुए हैं, किन्तु सौंदर्यशास्त्र के मन्त्रे स्वरूप और नाम-निर्देश को अच्छी तरह समझने के लिए “ईस्थेटिक्स” शब्द पर विचार करना आवश्यक है। कुछ विद्वानों ने माना है कि ईस्थेटिक्स शब्द ग्रीक भाषा से लिया गया है, जिसका मूल रूप है — ‘atouko’s’। यही ग्रीक शब्द बाद में “Aesthesis” बना, जिसका अर्थ है — ऐन्द्रिक सुख की चेतना। तदनन्तर इस “Aesthesis” से “Aesthetics” शब्द बनकर पाश्चात्य साहित्य में प्रचलित हुआ।

ईस्थेटिक का अर्थ प्राच्य तथा पाश्चात्य विद्वानों ने अनेक प्रकार से किया है, जैसे — बाउमगाटें ने इसका प्रयोग “सवेदनशील ऐन्द्रिय-बोध के शास्त्र” के अर्थ में किया। हीगेल ने “द फिलामफी आफ फाइन आर्ट” में

१—श्री अथवा सुन्दर और सौंदर्यवाची वैदिक शब्दों को लेकर ओल्डेनबर्ग ने “रूपम्” संख्या ३२, सन् १९२८ में एक सुन्दर लेख लिखा है। कुमारस्वामी ने भी वैदिक दृष्टि से भारतीय कला के मनन की अत्यधिक सामग्री अपने लेखों में प्रस्तुत की है।

ईस्थेटिक्स का अर्थ "ललित कलाओं के दर्शन के" अर्थ में किया है। तदनन्तर, इसका सामान्य प्रयोग काव्य अथवा प्रकृति का सौन्दर्यबोध के अर्थ में होने लगा। आधुनिक काल में इसका प्रयोग सौन्दर्यनिष्ठ अर्थात् ललित कलाओं के तत्वों का सैद्धान्तिक निरूपण और उसके आधार पर कलाकृतियों का सुन्यांकन के अर्थ में हो रहा है।

इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका (भाग ११, पृ० २१६) में "ईस्थेटिक्स" उस शास्त्र को कहा गया है जो ऐन्द्रियबोध से प्राप्त सौन्दर्य-भावना के मनोमय आनन्द का विश्लेषण करता है। के० एम० रामस्वामी शास्त्री ने माना है—*"Aesthetics is the science of beauty as expressed in Art."* सौन्दर्यशास्त्र कला में अभिव्यक्त सौन्दर्य का विज्ञान है। के० सी० पाण्डेय ने "कम्परेटिव एस्थेटिक्स" में क्रोचे और हीगेल के मत का समर्थन करते हुए यह धारणा व्यक्त की है कि सौन्दर्यशास्त्र ललित-कलाओं का विज्ञान (क्रोचे का मत) और दर्शन (हीगेल का मत) है।

सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत दो बातें विचारणीय हैं—(१) ऐन्द्रिय बोधो या प्रत्यक्षों में प्रायः चाक्षुष और श्रावण प्रत्यक्षों की प्रमुखता रही है, (२) सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत प्रधानतः तीन प्रकार के सौन्दर्य पर विचार किया जाता है—ऐन्द्रिय सौन्दर्य, विधानगम सौन्दर्य और अभिव्यक्तिगत सौन्दर्य। सौन्दर्यशास्त्र के शेष प्रकार भी ईस्थेटिक्स के अन्तर्गत विधेयित होते रहे हैं, किन्तु प्रधानता उक्त तीन प्रकारों को ही मिलती रही है। यहां प्रथम अर्थ-विकास के अनुसार ईस्थेटिक्स वह शास्त्र है, जिसका सबंध कला और प्रकृति में व्याप्त समय सुन्दर और उदान से है। हमी अर्थ में ईस्थेटिक्स का प्रयोग विशेषरूप से जर्मनी, फ्रांस, इंग्लैंड, इटली, हालैंड इत्यादि देशों में हुआ है। लैंगर ने "फीलिग एण्ड फार्म" (पृ० १३-१४) में सौन्दर्यशास्त्र की चर्चा करते हुए एक महत्वपूर्ण प्रश्न उठाया है कि सौन्दर्यशास्त्र का संबंध अभिव्यक्ति (Expression) से है अथवा चेतना (Consciousness), अनुभूति या प्रभाव (Impression) से ?—कलाकार की दृष्टि से, रचना-पक्ष की दृष्टि से कला का अध्ययन अभिव्यक्ति का अध्ययन है और पाठक या सहृदय की दृष्टि से अथवा भावना की दृष्टि से कला का अध्ययन प्रभाव का अध्ययन है। अतः लैंगर ने कला-दर्शन की दृष्टि से भावना अर्थात् प्रभाव-पक्ष को महत्व दिया है तथा उसके विवेचन-विश्लेषण को ही सौन्दर्यशास्त्र का प्रधान विवेच्य विषय माना है। कुछ विद्वानों ने इसे दर्शन और मनोविज्ञान की एक शाखा के रूप में माना है जो पूर्णरूपेण सगत नहीं प्रतीत होता। वस्तुतः सौन्दर्यशास्त्र की व्यापकता और अर्थ को समझने में तभी भ्रान्ति होती है, जब सौन्दर्यशास्त्र को तन्त्रदर्शन (Metaphysics) और मनोविज्ञान के साथ मिला दिया जाता है। अतः सौन्दर्यशास्त्र को तन्त्रदर्शन के साथ तिल-तैलवत् नहीं मिलाना चाहिए।

सौन्दर्यशास्त्र केवल पाश्चात्य देशों में ही विकसित नहीं हुआ, वरन् भारत में भी इसकी स्पष्ट परम्परा है। भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में मम्मट द्वारा रचित "काव्यप्रकाश" में प्रतिपादित आनन्द और रस की धारणा—'सकल-प्रयोजन-मौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादनभुङ्क्ष्वितं विपलित वैद्यान्तरमानन्दम्'—अथवा अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित काव्य-तत्त्वों के बीच "चारुत्वप्रतीति" की धारणा इसी सौन्दर्यशास्त्र में आती है। चित्रकला में भी यही चारुत्व या चारुता प्रधान होती है। जो चित्र देखने में सुन्दर प्रतीत हो वही चारु-चित्र है। ऐसे सरस दृष्टिकोण से देखने पर भारतीय सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत क्षेमेन्द्र के "औचित्य-सिद्धान्त" को विशेष महत्व दिया जा सकता है, क्योंकि यह औचित्य सिद्धान्त काव्य की तरह अन्य ललित कलाओं पर भी सामान्य रूप से लागू होता है। इस दृष्टि से क्षेमेन्द्र की "औचित्य विचारचर्चा" विचारणीय है। इनके अतिरिक्त अन्य विचारकों ने भी औचित्य के रूप और प्रकार का विश्लेषण किया है। जैसे भोज ने औचित्य के निम्नलिखित प्रकारों का निरूपण किया है :—(१) विषयौचित्य, (२) वाच्यौचित्य, (३) देशौचित्य, (४) समयौचित्य, (५) वक्तृविषयौचित्य और (६) अर्थौचित्य। आशय यह है कि रस-सिद्धान्त से भी बढ़कर औचित्य-विचार ही भारतीय सौन्दर्यशास्त्र का वह आधार-सूत्र है जो काव्य, संगीत, चित्र,

मूर्ति आदि सभी ललित कलाओं पर समान रूप से लागू होकर सबका सर्वमान्य मानक प्रस्तुत करता है। इस प्रकार भारतवर्ष के विचारकों का एक वर्ग सौंदर्यशास्त्र को काव्यशास्त्र, अलंकारशास्त्र, साहित्यशास्त्र का पर्याय मानता है किन्तु दूसरे वर्ग के लिए ऐसा मानना अनुचित है, क्योंकि सौंदर्यशास्त्र सभी ललितकलाओं का शास्त्र है। अतः सौंदर्यशास्त्र कलाशास्त्र है और “ईस्थेटिक क्वालिटी” कलात्मक गुण है।

भारतीय सौंदर्यशास्त्र के अनुसार कला और काव्य के चार तत्व माने गये हैं - (१) रस, (२) अर्थ या व्यंजना, (३) छंद और (४) शब्द (काव्य के लिए) या रूप (कला के लिए)। साहित्य और कलाओं का मूल सिद्धान्त रसोत्पत्ति करना है। इसी को चित्रसूत्र (२११-१२) में भी कहा गया है कि सभी कलायें चित्र, नाट्य (नृत्य, नृत्य), वाद्य, गीत, साहित्य (गद्य-पद्य) छन्द आदि एक दूसरे पर आश्रित हैं। केवल इनकी अभिव्यक्ति के माध्यम में भिन्नता है। आलंकारिकों ने माना है कि अभिधा में काव्य सुन्दर नहीं होता। सौन्दर्य व्यञ्जना में होता है, जैसे - प्राची-मूले तनुमिव आसन्न प्रकाशताम् - में नायिका विरह-दुःख में करवटे बदलती हुई चन्द्रकला के समान सुन्दर प्रतीत हो रही है।

सौंदर्यशास्त्र चित्र, संगीत, भास्कर्य आदि सभी ललित कलाओं में व्यक्त चास्त्व और नैपुण्य को अपनी विषयसीमा में स्वीकारता है जिस प्रकार पाश्चात्य काव्यशास्त्र में ‘Beauty’, ‘Excelens’, ‘Sublime’, इत्यादि का उल्लेख है जो शब्द-भेद से सौंदर्य का ही अध्ययन है। उसी प्रकार भारतीय काव्यशास्त्रों में सौंदर्य - चास्त्ता, चमत्कार, शोभा इत्यादि पर गहन चिन्तन किया गया है। उदाहरणार्थ - आनन्दबोधन द्वारा प्रयुक्त “चास्त्वहेतु” या “सन्निवेशचारुणः” अथवा “रचना प्रपञ्चचारुणः”, अभिनवगुप्त द्वारा प्रयुक्त “रसविशेषवैशद्य सौन्दर्यकाव्य-निर्वाणमत्वम्”, “अपितु सुन्दरीभूतः” और दण्डी, भोज तथा अप्पयदीक्षित द्वारा प्रयुक्त ‘शोभा’ को देखा जा सकता है।

सौन्दर्यानुभूति या सौन्दर्यबोध के जो भी स्तर अथवा आलम्बन रहे हों, मनुष्य पर सुन्दर की प्रतिक्रिया होती रहती है। सुन्दर की अभिव्यक्ति या सौंदर्य का विकास कला का उद्देश्य है। कला इसलिए सुन्दर या आकर्षक नहीं है कि वह प्रकृति की प्रतिकृति है, अपितु वह कलाकार की अभिव्यक्ति में सौंदर्यग्राह्यता के कारण कला है। यह सौंदर्यग्राह्यता केवल वस्तुगत सौन्दर्य का ही परिणाम नहीं, बरन् कलाकार की सौंदर्यानुभूति या सौंदर्यबोध को अपनी प्रतिभा द्वारा स्थायित्व (Stability) प्रदान करने के सफल प्रयास में भी है।

ललितकला (चारुकला) की तरह उपयोगी कलाओं (शिल्पकला, कारुकला) में भी सौंदर्यबोध का बहुत महत्व है। वस्तुतः प्रत्येक कला कलाकार की मनःस्थिति अथवा आत्मानुभूति का एक आन्तरिक अंग है और उसका संबंध अभिव्यक्ति से है। कलाओं में आवश्यक उपादानों के प्रस्तुत रहने पर उन्हें सामञ्जस्य, मगठन और आकारिक अनुपात में नयनाभिराम रूप देने के लिए कलाकार को अपने सौंदर्यबोध, शिल्प-रसि कलानुभूति एवं उन सबके प्रकट करने की क्षमता का प्रयोग करना पड़ता है।

सौंदर्य अथवा चास्त्ता के संबंध में विभिन्न ग्रंथों में विचारकों और कलाकारों ने विभिन्न मत दिये हैं। तैत्तिरीयोपनिषद्, प्रथम अनुवाक में ब्रह्म के लिए कहा गया है - “रसो वै सः” - (वह ब्रह्म ही रस है) - यह सुन्दर का परिपूर्ण आदर्श है। ब्रह्म पूर्ण है - ॐ पूर्णसदः पूर्णमिदं पूर्णं पूर्णमुवच्यते - इसी पूर्ण तक सब लोग पहुंचना चाहते हैं। यही परिपूर्ण परम सुन्दर है। ईश्वर के तीन रूप - ब्रह्मा, विष्णु, महेश सभी एक द्वारे से अधिक देदीप्यमान हैं, जिनके सौंदर्य एवं दीप्ति की तुलना सूर्य से भी नहीं की जा सकती। यही दीप्ति या प्रकाश, चमक, सौंदर्य की पूर्णता है। तात्पर्य यह है कि सभी वस्तुएँ पूर्णता की चरम सीमा पर पहुँचने के लिए रहती हैं

कुछ विद्वान् कहते हैं - तद् रम्यं लग्नं यत्र च हियस्य हृत् । - जिसमें जिसका हृदय (मन) लग जाय, हरण कर ले, अर्थात् चित्ताकर्षक हो, वही सुन्दर है। सुन्दर की यह व्याख्या अतिव्यापक है। यदि सूक्ष्मता से विचार किया जाये तो संपूर्ण जगत् सौंदर्य से प्रादुर्भूत हुआ जात होगा, चराचर सृष्टि में प्रत्येक पदार्थ में सौंदर्य का विलक्षण वैभव बिखरा दिखाई देता है। नित्य वस्तु ही सुन्दर है। यह सौंदर्य रुचि, भावना एवं वृत्तियों के अनुसार अनन्त रूपों में संपूर्ण जड-चेतन के भीतर और बाहर स्थित है। अन्तात्मा ने जड-चेतन पदार्थ सौंदर्य से अनुप्राणित करके उत्पन्न किये हैं। लता, वनस्पति, सूर्य, चन्द्र, तारे, मनुष्य पशु-पक्षी, रंग, सभी में विश्वात्मा का सौंदर्य निहित है। कलाकार अपनी कला में इसी सौंदर्य की प्रतिष्ठा करता है। अव्यक्त सौंदर्य का व्यक्तीकरण ही कला है। भाव-रूप में अव्यक्त हमारी सौंदर्य-चेतना और भावना की कला अपने द्वारा स्थूल रूप में प्रकट करा देती है।

सौंदर्य के संबंध में हजारी प्रसाद द्विवेदी "कालिदास की लालित्य-योजना" में कहते हैं - कि सौंदर्य विषय-निष्ठ धारणा है। हम किसी विषय को इसलिए सुन्दर समझते हैं कि उससे हमारा कुछ मतलब है। हम उसमें अपनी तृप्ति के लिए आवश्यक तत्व पाने के कारण उसमें रुचि लेने लगते हैं। अन्य लोग कहते हैं कि ऐसी बात नहीं है। सुन्दर माना जाने वाला पदार्थ हमें इसलिए आन्दोलित, चालित और हिलोलित करता है कि सुन्दर वस्तु में कुछ शक्ति या धर्म है जो ऐसा करने में स्वयं समर्थ है। सौंदर्य विषय-निष्ठ धर्म है। कुछ विचारक इसे उभय निष्ठ धर्म मानते हैं। द्रष्टव्य वस्तु में सौंदर्य एक ऐसी शक्ति या ऐसा धर्म है जो द्रष्टा को आन्दोलित और हिलोलित कर सकता है तथा द्रष्टा में भी ऐसी शक्ति है, ऐसा एक सवेदन तत्व है, जो द्रष्टव्य के सौंदर्य से चालित और हिलोलित होने की योग्यता देता है। वस्तुतः ग्रहीता और ग्रहीतव्य के अन्तरतम का आकर्षण ही वह लीला है जो अनादि शिव-तत्व के शाश्वत लीला-विलास की व्यष्टि-निष्ठ अभिव्यक्ति है।

यदि यह उभय-निष्ठ आकर्षण न होता तो प्रत्येक वस्तु हर व्यक्ति को समान भाव से प्रभावित करती। सहृदय व्यक्ति इस सौंदर्य का दर्शन करते हैं। सहृदय व्यक्ति वे हैं जिनका चित्त उस दिशा में उन्मुख होता है जो कलाकार या कवि के विशिष्ट अनुभूति वाले सर्वत्र चित्त के साथ ताल मिलाकर चलने की स्थिति में होते हैं। ऐसे चित्त को सात्विक भावनिष्ठ चित्त कहते हैं। जो वस्तु समष्टि मानवचित्त को सुन्दर लगती है वही सुन्दर है। कुछ थोड़े से व्यक्तियों को यदि सुन्दर न लगे तो मानना होगा कि वे समष्टि-चित्त से विच्छिन्न होने के कारण विकृत हैं। फलितार्थ यह हुआ कि समष्टि-चित्र में अनुकूल भावान्दोलन उत्पन्न करने वाला तत्व ही सौंदर्य है। व्यक्ति उसके प्रतिकूल जाने पर विकृत माना जाता है, अनुकूल जाने पर प्रकृत।

सौंदर्य के ग्रहण में अंतःकरण के साथ इन्द्रिय सन्निकर्ष का योग भी आवश्यक है। अंतःकरण के योग की आवश्यकता दो अवस्थाओं में है - एक सौंदर्य की प्रत्यक्ष अवस्था में, दूसरी उसकी स्मृति में। पहली अवस्था में अन्यमनस्क होने की दशा में - चित्त कहीं और लगे रहने के कारण सौंदर्य के अवलोकन में मन नहीं रमता है। दूसरी अवस्था अर्थात् स्मृति दशा में अंतःकरण का योग इसलिए चाहिए कि इसमें सौंदर्य का वास्तविक आलम्बन अन्तर्निहित रहता है। इस द्वितीयावस्था की उद्भूति प्रथमावस्था में ही निहित है।

सौंदर्य अपरिमित है और अभिव्यक्ति परिमित होती है। कालिदास ने सौंदर्यशास्त्र की इस गहनता के गूढ़ भाव को अत्यल्प शब्दों में कह दिया है - "तथापि तस्या लावण्यं रेखया किञ्चिदन्वितम्" - (अभि० शाकुं०, ६।१४)। लावण्य, अपरिमित सौंदर्य को रेखा द्वारा चित्र में किञ्चिद् ही दिखाया जा सकता है। कोई भी कलाकार लावण्य को संपूर्ण रूप में नहीं अभिव्यक्त कर सकता।

सौंदर्य स्वतः प्रकट होता है। उसका आलोक इतना व्यापक होता है कि वह छिपाया नहीं जा सकता। अंग्रे में रखा हीरा अपने आलोक से गोचर होता है, वस्त्र में छिपटी कस्तूरी अपनी सुगन्धि को बाहर प्रसृत करती है। इसी प्रकार पवित्र भावों वाला हृदय अपने चेहरे पर एक पावन सौंदर्य, आलोक, आकर्षण एवं प्रभाव व्यक्त करता है। विश्व के प्रत्येक पदार्थ में गुप्त या सुप्त सौंदर्य को कलाकार ही अभिव्यक्ति देता है। जिस प्रकार सूक्तियों के सुन्दर, मधुर शब्दों से सुन्दर भावाभिव्यक्ति द्वारा हृदय आनन्दित हो जाता है उसी प्रकार कला में अमूर्त सौंदर्य को मूर्तिमान करके आनन्दानुभूति कराना कला है। कला में सौंदर्य और आनन्द समान रूप से प्रतिष्ठित होते हैं।

सुन्दर - असुन्दर के संबंध में कहा गया है - "भिन्न रचिहं लोकः"। कौन वस्तु सुन्दर है या असुन्दर - यह द्रष्टा की रुचि पर निर्भर करता है। सुन्दर असुन्दर या सुरूप-कुरूप यह दोनों आवश्यक हैं क्योंकि यह जगत् द्वन्द्वात्मक है। स्थूल और काल्पनिक जगत् यह दोनों द्वन्द्वात्मक कहे गये हैं। सुन्दर-असुन्दर की परस्पर व्यक्ति के रुचि-परिवेश पर निर्भर करती है जो संगति, वातावरण और अभ्यास के द्वारा ही आती है।

व्यक्ति के संवेग (Imotion) मूलतः दो प्रकार के होते हैं - भावात्मक संवेग (Positive emotions) और अभावात्मक संवेग (Negative emotions)। भावात्मक संवेग में उद्दीपन के प्रति स्वीकृति का भाव अर्थात् आकर्षण और प्रेम रहता है तथा अभावात्मक संवेग में उद्दीपन के प्रति अस्वीकृति का भाव अर्थात् विकर्षण होता है। यह स्पष्ट है कि सौन्दर्यानुभूति का संबंध मुख्यतः हमारे भावात्मक संवेगों से, मन की भावनाओं से रहता है। किन्तु यह निश्चित नहीं है कि किसी एक वस्तु के प्रति सभी व्यक्तियों का समान भावात्मक संवेग जगे। अतः इस दृष्टि से यह भी सिद्ध होता है कि सुन्दर-असुन्दर का निर्णय व्यक्ति-सापेक्ष होता है। रुचि-वैचित्र्य और रुचि-वैशिष्ट्य के अनुसार उसके मानस-पटल पर रूप-विशेष का सुन्दर अथवा असुन्दर प्रभाव पड़ता है। ऐतिहासिक कवि बिहारी ने भी यही माना है कि रुचि-भेद से सुन्दर-असुन्दर दिखाई देता है :-

"समं समं सुन्दर सबै, रूप कुरूप न कोई।

मन की रुचि जेती जित, तित तेती रुचि होई ॥"

जो वस्तु एक भाव-स्थिति में किसी को कुरूप या असुन्दर मालूम होती है वही दूसरी भाव-स्थिति में सुन्दर प्रतीत होने लगती है। सुन्दर वस्तुओं की ऐन्द्रिय संवेदना प्रिय होती है और असुन्दर एवं कुरूप की ऐन्द्रिय संवेदना अप्रिय होती है। सौंदर्य और प्रियता का अन्योन्याश्रय संबंध है। जहां ऐन्द्रिय संवेदना अथवा रूप-योजना प्रियता के अनुरूप होती है वहां यही प्रियता सौंदर्य भावना का उद्गम बन जाती है और हम प्रिय को सुन्दर कहने लगते हैं। मनुष्य का अन्तर और बाह्य दोनों सुन्दर होने से अधिक आकर्षण होता है। प्रत्येक कार्य का सुचारु ढंग से संपादित करने से वह सुन्दर प्रतीत होता है।

सभी कलाओं का अंतिम लक्ष्य वस्तुतः रस की आनन्दानुभूति कराना ही है और यह रस कलाकार या कवि की सहृदयता के अनुसार ढल जाता है। मानवीय भावनाओं और संवेदनाओं को कलाकार अपने अनुभव से अंकित करता है जैसे प्रतीक आदि। सभी चित्र क्षणिक हैं, क्योंकि उस दृश्य चित्र में क्षणिक क्रिया का अंकन रहता है। इसी क्षणिक क्रिया के अंकन से दर्शक के चित्त में संवेदना उत्पन्न होती है। इसी को रस का साधारणीकरण कहते हैं।

सुन्दर और कुरूप एक दूसरे के मूल्यों एवं सीमाओं का निर्धारण करते हैं। संभवतः इसीलिए वाल्मीकि ने रामायण में राम के सौंदर्य को अधिक प्रमायुक्त एवं धूर्णरखा की कुरूपता को अधिक विकर्षण बनाने के लिए सौंदर्य

और कुरूपता का समानान्तर वर्णन किया है। वस्तुतः कलाकार के लिए रूप-विरूप सब एक है। तभी वह विरूप का तथा बीभत्स आदि रसों का भी अंकन कला में करता है।—

सुमुखं दुर्मुखी रामं वृत्तमध्यं महोदरी। विशालाक्षं विरूपाक्षी सुकेश ताम्रमूर्धजा।

प्रीतिरूपं विरूपा सा सुस्वरं भैरवस्वरा। तरुणं दारुणं वृद्धा दक्षिणं वामभाषिणी॥

सारांश यह है कि कुरूपता के प्रति शिथिलता हमारी सौंदर्य-चेतना के लिए अशोभन है और कुरूपता के प्रति तीव्र प्रतिक्रिया हमारी सौंदर्य-चेतना के लिए शुभकर है।

अवनीन्द्रनाथ टैगोर के मतानुसार कला के लिए रीतिनीति, चक्षु-संयोग, मन की उड़ान, आत्म-विस्मृति यह सब जिसमें रहता है वह सुन्दर कला होती है। नित्य या अमूर्त वस्तु ने विभिन्न भावों के बीच जब सौंदर्य का अधिष्ठान होता है तब मनोरसना रसास्वाद का अनुभव करती है, यही सुखद, सुपरिमित, सुशृंखलित सुन्दर होता है। बाहर सौंदर्य का अबाध स्रोत है। 'सुन्दर-असुन्दर' को समझने का उत्कृष्ट उपाय स्वयं खोजने से मिलेगा। कबीर कहते हैं :—

आंख न मूढ़ं कान न रुंधू, काया कष्ट न धारूं।

खुले नयन में हंस हंस देखूं, सुन्दर रूप निहारूं॥

जो हंसता हुआ है वह सब देखने में सुन्दर है। जिसके मन में हंसी नहीं है उसका नेत्र और चेहरा भी सुन्दर नहीं होता।

सारांश यह है कि कोई भी रूप सर्वत्र, सर्वदा और सर्वथा निश्चित रूपेण सुन्दरतम नहीं कहा जा सकता क्योंकि यह आवश्यक नहीं है कि कोई एक वस्तु सबको सुन्दर प्रतीत हो। संतुलन सौंदर्य का एक महत्वपूर्ण तत्व है किन्तु सौंदर्य की सृष्टि संतुलन के बिना भी संभव है। संगति (Harmony) सौंदर्य के लिए वांछनीय है, यह आवश्यक नहीं, किन्तु संगतिपूर्ण वस्तु का निर्णय व्यक्तिगत रुचि की बात है। सौंदर्य-विधान में रंग-परिज्ञान का महत्वपूर्ण स्थान है, क्योंकि रंग का प्रभाव परिस्थिति-भेद से बदलता रहता है। वर्ण-बोध पर अवस्था और मनःस्थिति का भी प्रभाव पड़ता है।

चित्र में आकृति के प्रत्येक अंगोपांग को समुचित ढंग से चित्रित करने से, समानरूपता के कारण सुरुचि और कलागत सौंदर्य उत्पन्न होता है सौंदर्योत्कर्ष के लिए चित्र में रंगों का संयोजन उसकी सुव्यवस्था का परिचायक है। सुरुचि या सौंदर्य के समावेश के लिए चित्र में विविधता का होना भी आवश्यक है। चित्र में यह विविधता कभी परस्पर विरोधी तत्वों के समावेश से उत्पन्न होती है। चित्र में छाया-प्रकाश एवं गौरवर्ण के मुख पर श्यामल अलकें — ये विरोधी भाव सौंदर्य के ही पोषक हैं। सौंदर्योत्कर्ष के लिए चित्र में रेखा-रंग-आकृति और भाव, इन सबका ऐसा संयोजन होना चाहिये कि वे एक दूसरे के उत्कर्ष को व्यक्त करें, यही संगति है। चित्रकला में इनका वही स्थान है जो संगीत में लय तथा वादन में गति का है। इनके अतिरिक्त भी संयम, कोमलता आदि अनेक सौंदर्यपोषक गुण हैं। इसीलिए चित्रकर्म सम्बन्धी प्राचीन ग्रंथों में विभिन्न आकृतियों के लिए समुचित वातावरण और यथोचित रसभाव की सृष्टि का विशेष विधान किया गया है।

कलाकार, कवि या शिल्पी की प्रेरणा का एक ही आधार है सौंदर्य। इसीलिए अजंता में राजा और भिक्षुक दोनों का ही चित्र समान रूप से सुन्दर अंकित किया गया है तथा मानव के साथ प्रकृति के सभी जड़-चेतन पदार्थों का अंकन भी उसी सुन्दरता से किया गया है। कलाकार की भांति कवि भी अपनी कविता में आकाश, मेघ, चन्द्र,

सूर्य, नदी, वन, उपवन, ऋतु, पुष्प, पल्लव, पर्वत, निर्झर, विहग आदि प्राकृतिक वस्तुओं का चित्रण करके पाठक में सौंदर्यानुभूति जगाकर उसको रस-विभोर कर देता है। सौंदर्यबोध के द्वारा कलाकार रसबोध और तत्त्वबोध, दोनों को प्राप्त करता है।

प्राणी की सौंदर्य-चेतना, मुख्यतः उसकी शरीर-रचना और इंद्रियों के प्रकार पर आधारित होती है। "शुक्रनीति" (४।२०२) के अनुसार कला के लिए यौवन का सौंदर्य ही सुन्दर है वार्द्धक्य नहीं। इसीलिए कालिदास यौवन सपन्न सुन्दरी का आदर्श प्रस्तुत करते हैं —

तन्वीश्यामा शिखरिदशना पक्वविम्बाधरोष्ठी,
मध्ये श्यामा चकितहरिणीप्रेषणा निम्ननाभिः ।
श्रोणीभारादलसगमना स्तोकनम्रा स्तनाभ्यां,
या तत्र स्याद्बुबुतिविषये सृष्टिराद्येव धातुः ॥—उत्तरमेघ, २२॥

अर्जुनता एवं उसके पूर्व युग से ही सुन्दरी का यही आदर्श सौंदर्य चला आ रहा है। मुगली से अंग्रेजों के समय तक आते-आते इस सौंदर्य के आदर्श में भी बहुत परिवर्तन हो गया क्योंकि छवि बदलती है तो आदर्श भी बदल जाता है।

उज्ज्वलनीलमणि में सौंदर्य की परिभाषा देते हुए रूपगोस्वामी कहते हैं —

अङ्गप्रत्यङ्गकानां यः संनिवेशो यथोचितम् ।
सुश्लिष्टसंधिबन्धः स्यात्तत्सौन्दर्यमितीयते^१ ॥२९॥^२

यथोचित प्रमाण में सब अंग होने से सुन्दर होता है। यह सौंदर्य रूप में रहता है और जब इस रूप में माधुर्य आ जाता है तब वह अनिर्वाच्य हो जाता है—“रूपं किमप्यनिर्वाच्यं तनोर्माधुर्यमुच्यते” ॥ (उज्ज्वल० — ३४)। यही सौंदर्य निखार को प्राप्त करके “लावण्य” नाम से अभिव्यक्त किया गया है जो चित्रकला के पङ्क्तियों में प्रधान माना गया है। नारी की कमनीय मूर्ति के बिना कला ही नहीं, विश्व का समस्त विधान भी अविकसित एवं अपूर्ण रहता है। नारी का सौंदर्य, लावण्य कला का ललाभ भाव है। वह रस बनकर कला में ओतप्रोत हुआ है और अपने अस्तित्व से कला को दर्शनीय बनाता है।

चित्र में सौंदर्य-सृष्टि के द्वारा रस को आत्मसात् करने का प्रयत्न भारतीय जीवन-पद्धति की विशेषता रही है। इस विश्व में अध्यात्म-सौंदर्य, नीति-सौंदर्य और भौतिक-सौंदर्य, तीनों की वास्तविक सत्ता है। जहाँ इन तीनों में से किसी एक सौंदर्य को भी हम देखते हैं तो हमारा मन आनन्द से ओत-प्रोत हो उठता है। इस पंच भौतिक शरीर के पीछे जो दिव्य आत्म-ज्योति है वह जब अपने तीव्र, तेज से प्लावित होती है तब मनुष्य का मन आनन्द में निमग्न हो जाता है। इसी प्रकार विश्व के भौतिक उपकरणों को (जिनके अन्तर्गत मनुष्य शरीर भी है) सुमस्कृत और सुन्दर बनाकर हम आनन्द की प्राप्ति कर सकते हैं। इस मार्ग से रस के खेत तक पहुँचने की साधना कला की

१—पाठभेद — मुदीर्यते ।

२—टीका — अङ्गानां बाह्यादीनां प्रत्यङ्गानां प्रगण्डप्रकोष्ठमणिबन्धादीनां यथोचितं स्थूल्यकाश्यवतुलत्वादिकं यत्रयत्र यद्युचितं भवति तदनतिक्रम्य संनिवेशः सुश्लिष्टः यथोचित मांसलत्वेनेक्यमातः सधीना कफोण्यादीनां बन्धो यस्मिन् सः ॥२९॥—उज्ज्वलनीलमणि, पृ० २२४ ।

साधना है। ब्रह्मा की समस्त सृष्टि में अनंत सौंदर्य छिपा हुआ है। चतुर कलाकार जिस पापाप-खण्ड को अपने कौशल से स्पर्श कर देता है वह सौंदर्य का प्रतीक बन जाता है। यही अगणित सुन्दर प्रतीकों की रचना मनुष्य की कलात्मक साधना का उदाहरण है। सुन्दर चित्र या रमणीय शिल्प-कृति उस अनंत और सर्वत्र व्याप्त सुन्दरता का मोहक प्रतीक है जिसकी ओर हमारा मन स्वतः आकर्षित होता रहता है। भारतीय सौन्दर्य-शास्त्र की परिभाषा में यही रूपशाली तत्त्व श्री के नाम से कहा गया है।

महाकवि कालिदास ने ठीक ही कहा है कि रूप की सच्ची उपासना मन को मलिन करने की अपेक्षा उसे और निखारती है—

“यदुच्यते पार्वती पापवृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद्वचः ॥”—कुमार० ५।३६॥

हे पार्वती, सच बात तो यह है कि रूप-सौंदर्य पाप-वृत्ति को बढाने के लिए नहीं, बरन् पापों के कर्मण को धोकर, पाप की ज्वालाओं को शांत करके मन की रस-ग्राहिणी सूक्ष्मवृत्तियों को और अधिक चैतन्ययुक्त एवं आनन्दमय बनाने के लिए होता है। “न रूपं पापवृत्तये” यही परिभाषा कला और जीवन के योग की सच्ची स्थिति को बताती है, जो रूप पापवृत्ति को उकसाता है वह जडत्व की उपज है, वह तामसिक है। उसमें सत्त्वोद्रेक की शक्ति नहीं होती। इसलिए वह सुन्दर नहीं कहा जा सकता, भले ही वह व्यक्तिगत इच्छा-पूर्ति का साधन हो। कालिदास की दृष्टि में एकमात्र प्रकृति की, विश्वात्मा की मूल सज्जेच्छा के समान ही कलाकार की वृत्ति होती है। वे व्यक्तिगत इच्छा की अपेक्षा समष्टि-व्यापिनी इच्छा को विशिष्ट रूप मानते हैं। समष्टि इच्छा चेतन धर्म है। जो बात चेतन धर्म के अनुकूल है वही “सुन्दर” है।

महाकवि माघ रमणीयता या सुन्दरता के संबंध में कहते हैं—

क्षणं क्षणेष्ववतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः ॥ विशु०, ४।१७।

जो प्रतिक्षण नवीन ज्ञात होता है, वही रमणीयता का स्वरूप है।—कालिदास ने भी यही कहा है—“क्षणं क्षणे घनवतां विद्यते तदेव रूपं रमणीयतायाः ॥”—संभवतः रमणीयता में नवीनता के लिए यह कहावत प्रचलित रही होगी। वस्तुतः रमणीयता में नवीनता का ही दूसरा नाम अभिरुचि है। मानव-मन विचारों के उच्च शिखर पर रहते हुए भी नवीन संवेदनाओं की खोज में नीचे उतर आया करता है। प्रत्येक प्राणी के भाव निरंतर परिवर्तित होते रहते हैं। और मनुष्य तो स्वभाव से ही परिवर्तन, नवीनता, सुन्दरता-प्रिय है। “योगवाशिष्ठ और उसके मित्रात” में बी० एल० आत्रेय का कथन है—

“यथा प्राप्तिक्षणे वस्तु प्रथमे तुष्टये तथा ।

न प्राप्येकक्षणादूर्ध्वमिति को नानुभूतवान् ॥” (६।४।२)

जैसे पहले क्षण किसी सुन्दर वस्तु की प्राप्ति में तृप्ति होती है वैसे तृप्ति, प्राप्त होने के दूसरे क्षण में नहीं मिलती—ऐसा किसने अनुभव नहीं किया है।

“मालविकाग्निमित्र” (२।२) में अग्निमित्र मालविका के सौंदर्य में प्रतिक्षण नवीनता देखता है। चित्रकार, जिसने मालविका का चित्र बनाया था, शिथिल समाधि हो जाता है क्योंकि मालविका का सौंदर्य कान्तिविसर्वाद था। चित्र की तुलना में मालविका अधिक कान्तिमयी थी। उसका सौंदर्य प्रतिक्षण नवीन दिखलाई पड़ रहा था। एक क्षण पूर्व देखे हुए सौंदर्य को जब तक चित्रकार चित्रपट पर अंकित करता, तब तक उसका सौंदर्य पुनः परिवर्तित हो

जाता, कुछ नवीनता आ जाती, जिसमें वह उसके पूर्वक्षण में देने हुए सौन्दर्य को पुनः न देना न करने के कारण पूरा न कर सकता था। दूसरी बात यह है कि रजोगुण के कारण मालविका के सौन्दर्यमत्त होने में उसका मन पूर्ण समाधिस्थ नहीं हो पाता, और पूर्ण समाधि के बिना सुन्दर की रचना नहीं हो सकती। मानव मन में मनेग के कारण क्रियाएँ प्रतिक्षण परिवर्तित हुआ करती हैं। पहले उत्प्रेरणा जागती है, तबपरात प्रार्थना की तृष्णा का जागरण होता है, तत्पश्चात् समाधि-भग होती है। कवि बिहारी ने भी इसी सौन्दर्य को चित्रित करने में चित्रकार की अमफलता दिखलाई है —

लिखन बैठि जाकी सबी गहि-गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगत के चतुर चितेरे कूर ॥ ३४७ ॥—बिहारी मतमर्द ।

चेतन जगत् में स्त्री-सौन्दर्य चेतना का अत्यन्त उत्कृष्ट शक्ति केन्द्र है। पुरुष की दृष्टि में स्त्री-सौन्दर्य परम सुन्दर का अति रमणीय प्रतीक है। अनुभव के अनन्तर उस रूप के दर्शन से आध्यात्मिक आनन्द और कला का विकास होता है, उसमें लालसा नहीं रहती। इसीलिए कालिदास अभिज्ञानशाकुन्तल में दुष्यन्त के मुख से कहलाते हैं —

चित्ते निवेश्य परिकल्पितसत्त्वयोगा रूपोच्चयेन मनसा विधिता कृता तु ।

स्त्रीरत्नसृष्टिरपरा प्रतिभाति सा मे धातुविभूत्वमनुचिन्त्य वपुश्च तस्याः ॥ २१९ ॥

ब्रह्मा ने सबसे पहले शकुन्तला के रूप की मानस कल्पना की होगी। उस समय ब्रह्मा के चित्त में सौन्दर्य का उफान रहा होगा। उन्होंने अपने चित्त को पूर्ण सत्त्वस्थ या समाहित किया होगा और तब नवीन अनूठे स्त्री-रत्न की रचना करके प्राण डाल दिया होगा, क्योंकि एक ओर तो उस शकुन्तला का मनोहर रूप दिखलाई पड़ता है और दूसरी ओर विधाता का अपार अभिव्यक्ति का सामर्थ्य उसकी विभूता।

यही कालिदास का कलाकृति के विषय में निश्चित मत है। वे विधाता को भी मनुष्य की भाँति एक कलाकार मानते हैं। भारतीय कला में सौन्दर्य को शील और संयम के देवोपम आदर्श द्वारा लोक के सम्मुख प्रस्तुत किया गया है। शिव तथा प्रज्ञा प्राप्त बुद्ध की मत्ता मणि-दीप की तरह कला के प्रासाद को आलोकित करती है। सुन्दर से सुन्दर भौतिक रूप स्वच्छंदता से कला के माध्यम से प्रकट होता रहा, किन्तु कलाकार और रसिक दोनों के मन में यह नियति धारणा थी कि जीवन में उस सुन्दरता को प्राप्त करने का मार्ग मार-विजयी बुद्ध आदर्शों में था, न कि मार के विकट रूपधारी प्रलोभनों में। वहाँ पर अशिव का नाश, और शिव का उद्बोधन या स्थापन उद्देश्य था। धर्म द्वारा पोषित होने का परिणाम विशेष रूप से भारतीय कला पर पड़ा। सुन्दरतम शरीर और मुखाकृति की यथावत् चित्रित करके आनन्द की सृष्टि भारतीय कला को मान्य न हुई। कलाकार की दृष्टि में भौतिक शारीरिक सौन्दर्य के साथ स्त्री की पूर्ण सफलता तभी संभव हो सकती है, जब वह मानस-सौन्दर्य की ओर हमारा पथ-प्रदर्शन करने में सहायक हो। अजन्ता की कला के सर्वातिशायी केन्द्र “बुद्ध” थे। इसीलिए वहाँ की कला में अलंकृत रमणीय-आकृति, सम्राट और सम्राज्ञी केवल अपने रूप-सौन्दर्य के कारण उतने आकर्षक नहीं बने जितने धार्मिक जीवन से।

अजन्ता की कला में त्रिलोकी संपुञ्जन किया गया है, अर्थात् तीनों लोक में जितने भी चराचर प्राणी हैं उन सबके लिए उस कला में द्वार खुला है। इन सभी का चित्रण सुन्दर, मनमोहक रूप में हुआ है। उसकी रसोभिया का आवाहन रूप-सौन्दर्य के एक-एक अंकन और चित्रण पर ही आश्रित नहीं है वरन् उसका श्रेय बुद्धरूपी अमित सौन्दर्यमय चन्द्रमण्डल को है जिसके द्वारा भावों का यह विशाल मंदिर प्रकाशित है। अजन्ता की कला में सुन्दर प्रति-कृति के द्वारा भावगम्य आदर्श-लोक को चित्रित किया गया है। बाहरी रूप-विधान पर भाव की यह प्रधानता समस्त भारतीय कला की विशेषता है।

भारतीय कलाकार और कला-पारखी रसिक, दोनों ही सौंदर्य के पुजारी हैं। सौंदर्य के समवाय संबंध से उत्पन्न कांति विशेष को कलाकार उच्चतर सौंदर्य के हाथों में समर्पित कर देता है और रसिक उस सौंदर्य का पान करता है। यह उच्चतर सौंदर्य मानसी-सृष्टि का अगभूत है। शारीरिक, सौंदर्य भौतिक जगत् की अन्य वस्तुओं की तरह परिमित, जड़ीभूत और अल्प होता है, मानसी सृष्टि का सौंदर्य जिसमें भाव और आदर्शों की प्रधानता है, अपरिमित, बहुविध और महत्व के भाव में युक्त होता है जैसे शारीरिक सौंदर्य विशेष रूप से यौवनावस्था में ही रहता है। यौवन या तरुणार्द्ध सभी अंगों में निखार उत्पन्न कर देती है किन्तु नेत्रों में तो एक विशेष प्रगल्भता, चंचलता आ जाती है। — “विद्वशालभंजिका” (पृ० ४९) में राजा कहते हैं —

“विधत्ते सोल्लेखं कतरदिह नाडं तरुणिमा ।

तथापि प्रागल्भ्यं किमपि चतुर लोचनयुगे ॥”

महाकवि कालिदास ने नारी-सौंदर्य को महिमा-मंडित देखा है। इसका मुख्य कारण उनकी निसर्ग-सौंदर्य-दर्शिनी दृष्टि है। भारतीय धर्म में देवी-देवताओं के किशोर-रूप का ध्यान करने का विधान है — “वयः केशोरकं ध्यायेत्”। क्योंकि इसी अवस्था में शरीर और मन में आद्याशक्ति, विधाता की आदि इच्छा शक्ति का श्रेष्ठ विलाम अपनी चरम सीमा पर आ जाता है। शोभा का प्राण यौवन माना गया है। यौवन में शरीराकृति में मधुरता, मनोज्ञता रमणीयता आती है। पुरुषों में तेज ही उनका सौंदर्य है तो स्त्रियों में लावण्य, लालित्य, मधुरता आदि। शकुंतला निसर्ग सुन्दरी है। उसकी समस्त अवस्थाओं में, चेष्टाओं की रमणीयता, मधुरता है। अतः कालिदास कहते हैं कि ऐसी कौन-सी वस्तु है जो मधुर आकृतियों का मंडन न बन जाय। कमल का पुष्प शैवाल-जाल में होते हुए भी रमणीय बना रहता है, चन्द्रमा का कलंक भी उसकी शोभा-विस्तार करता रहता है और शकुन्तला वल्कल वेष्टिता होकर और भी मनोज्ञा बन गई थी —

सरसिजमनुविद्धं शैवलेनापि रम्भं

मलिनमपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मी तनोति ।

इयमधिकमनोज्ञा वल्कलेनापि तन्वी

किमिव हि मधुराणां मंडनं नाकृतीनाम् ॥—अभि० शाकुं०, २।२९ ॥

शकुन्तला का सुकोमल सुन्दर शरीर वल्कल धारण करने योग्य न होने पर भी, वल्कल वस्त्र उसके शरीर को अलंकारों के समान सुशोभित कर रहे थे। वस्तुतः सुन्दर शरीराकृति पर सभी कुछ शोभा देने लगता है। सौंदर्य पर मंडन अनावश्यक है। शकुन्तला का शरीर स्वतः सुन्दर था, उसका मन भी वैसा ही पवित्र था। पवित्र मन में सुन्दर भाव एवं सुन्दर आदर्शों का उदय होता है। इन्हीं के मम्मिश्रण से उसका शरीर यौवन में और भी निखर उठा। भौतिक सौंदर्य शब्द-सौंदर्य की तरह है और मानस-सौंदर्य अर्थगत सौंदर्य की भांति होता है। शब्द और अर्थ दोनों ही काव्य के पूर्ण चमत्कार और रसानुभव के लिए आवश्यक हैं तथा चित्र में रूप और भाव या अर्थ की व्यञ्जना। कला में बाह्य-रूप का भाव के साथ समन्वय जिस युग में हुआ वही कला के विकास का स्वर्ण-युग था। निस्सन्देह शुभकाल में भारतीय कला में यह सौंदर्य सर्वोत्तम रूप में पाया जाता है।

राजानक रूय्यक ने “सहृदय-हृदय-लीला” ग्रन्थ में लिखा है कि इसी यौवनावस्था में अंगों में सौष्ठव और विपुलीभाव आता है तथा उनका पारस्परिक विभेद स्पष्ट होता है। कालिदास ने इस अवस्था को अंग-यष्टि का असभूत मंडन अर्थात् बिना साज-श्रृंगार का, अयत्न-सिद्ध सहज अलंकरण, बिना मदिरा के ही मदमत्त बना देने वाला सहज मादक गुण, और प्रेम के देवता कामदेव का बिना पुष्प का बाण, सहज सिद्ध अभिलाष हेतु अस्त्र कहा है—

“असंभृत मंडनमङ्गल्यष्टेरनासवास्यं करणं मवस्य ।

कामस्य पुष्पव्यतिरिक्तमस्त्रं बाल्यात्परं साथ वयः प्रपेदे ॥” कुमार० १।३१॥

ऐसा प्रतीत होता है कि विश्व-व्रष्टा विधाता संपूर्ण मौन्य को एक स्थान पर देखना चाहते थे, अतः उन्होंने पार्वती का सुन्दर रूप निर्माण करने के लिए निपुण मानव कलाकार की भाँति सामग्री का संग्रह किया। उनकी प्रकृति का उन्हें अध्ययन करना पड़ा। कहां किसे रखना उचित होगा, इसका विचार करना पड़ा, अभ्यास-निपुण चित्र से प्रयत्न करना पड़ा और तब वह सुन्दर रूप बन सका—

“सर्वोपमाद्रव्यममुच्छ्रयेन यथाप्रवेशं विनिवेशितेन ।

सा निर्मिता विश्वसृजा प्रयत्नादेकस्थसौंदर्यं विवक्षयेव” ॥ कुमार०, १।४९।

आधुनिक सौंदर्य-शास्त्री प्रकृति के सौंदर्य और मानव कलाकृति सौंदर्य में जिनका अंतर करते हैं, कालिदास को उतना मान्य नहीं है। पार्वती के बाल्यकाल के चतुरस्र, समविभक्त शरीर को नवयोजन ने ऊँचा-नीचा करके विभक्त बना दिया, उभार ला दिया।—

“उन्मीलितं तूलिकयेव चित्रं सूर्योशुभिभिन्नमिवारविन्दम् ।

बभूव तस्याश्चतुरस्रशोभि खपुविभक्तं नवयौवनेन ॥” —कुमार०, १।३२।

कालिदास दो उपमानों का प्रयोग करते हैं—एक विधाता की सृष्टि प्रकृति में लिया गया है और दूसरा मानव-कलाकार की सृष्टि से। विधाता जब कमल-कलिका में विभेद या उभार लाना चाहते हैं तो सूर्य-किरणों की सहायता से ऐसा करते हैं और कमल-पुष्प रूप-वर्ण तथा गन्ध से प्रस्फुटित हो जाता है। उसी प्रकार मानव कलाकार जब चित्र में उभार उत्पन्न करना चाहता है तो तूलिका की सहायता लेकर, विभक्तता, सौंदर्य, लावण्य लाता है। विधाता और मानव की ऐसी कलाकृति को समान धरातल पर उपमा द्वारा रखने में कालिदास को रंबमात्र भी नहीं सकोच हुआ।

इस श्लोक में चतुरस्र शब्द बहुत महत्वपूर्ण है। यह विष्णुधर्मोत्तर के “चित्रसूत्र” में बतलाए गये वैणिक चित्र की याद दिलाता है। रेखाओं से बने हुए ये चित्र केवल रेखाकन या आकृति मात्र होते थे—

“चतुरस्रं सुसम्पूर्णं न दीर्घं नोत्तवर्णाकृतिम् ।

प्रमाणं (? ण) स्थानलम्बाद्वयं वैणिकं तन्निगद्यते ॥” वि०ध०, ४१।३।

अर्थात् जो चित्र सुडौल एवं परिपूर्ण हो, न लंबा हो न उत्कट आकृति वाला हो और आधार एवं प्रमाण से युक्त हो, उसे “वैणिक” कहते हैं। “चतुरस्र, जिसमें न दीर्घता का भान हो न उच्च-नीच का, ऐसे रेखाकन वाले चित्रों में “उन्मीलन या खुलाई” अथवा “उभार लाना” चतुर चित्रकार की निपुण तूलिका का ही काम है।

“विष्णुधर्मोत्तर” (४१।४) में कहा गया है—

“दृढोपचितसर्वांगं वर्तुलं नद्यनोलवणम् ।

चित्रं तन्नागरं ज्ञेयं स्वल्पमाल्यविभूषणम् ॥४१।४॥

चित्रमिधं

समाख्यातं ॥४१।५॥

अर्थात् जिसके सभी अंग दृढ़ एवं पुष्ट हो और जो न गोल हो न उत्कट, उसे “नागर” चित्र कहते हैं। स्वल्प मालाओं एवं आभूषणों से युक्त चित्र “मिश्र” कहलाता है। चित्र में जिस प्रकार सुन्दर तरीक़ पर स्वल्प आभूषण उसके रूप

को और भी निखार देता है, उसी प्रकार नवयौवन आने पर उभरे वक्षस्थल पर झूमते हुए कण्ठहार, श्रोणिबिंब को मंडित करती हुई काची-मेखला, हंस-ध्वनि युक्त नूपुर, स्तनाशुक, कंकण-वलय आदि उनकी शरीर शोभा में अभिवृद्धि करते हैं। साथ ही अपाग-विलास, मदिरालस-नयनापाग आदि नवयौवन में तो सहज आभूषण हैं ही। प्रेम का देवता काम इस नवयौवनशाली शरीर में अनेक प्रकार से सौंदर्य-वृद्धि करता है, यथा :—

“नेत्रेषु लोलो मदिरालसेषु गङ्गेषु पाण्डुः कठिनः स्तनेषु ।

मध्येषु निम्नो जघनेषु पीनः स्त्रीणात्मनंगो बहुधा स्थितोऽद्य ॥” —शृंगारसंहार, ६।१२।

अर्थात्—मदिरालस नयनों में वह काम चंचल, गण्डस्थल में पाण्डुवर्ण, वक्षस्थल में कठिन, कटि-प्रदेश में क्षीण, जघनस्थल में स्थूल बनकर स्त्रियों के शरीर में नानाभाव से स्थित है।

कालिदास इसीलिए नवयौवन को महत्व देते हैं। इसी अवस्था में चिन्मयी धारा का विकास होता है। वृक्षों और लताओं में जैसे फूल खिलते हैं, वैसे ही पुरुष और स्त्री में यौवन खिलता है। शकुन्तला को देखकर राजा दुष्यन्त के मुख से कवि ने यौवन को पुष्प के समान कहलाया है—

“अधरः किसलयरागः कोमलविटपासुकारिणो बाहू ।

कुसुममिव लोभनीयं यौवनभंगेषु सप्रदम् ॥—१।२०।

रूप, वर्ण, कान्ति के संपूर्ण उद्भेद पुष्प में भी होते हैं। अगर राग, उपलेपन और आभरण शोभा में निखार लाते हैं। किन्तु केवल रूप और यौवन अपने आप में पर्याप्त नहीं है, प्रेम भी होना परमावश्यक है। जो रूप पापवृत्ति की ओर उन्मुख करता है वह रूप वस्तुतः रूप नहीं है। कालिदास का यह सिद्धांत है कि प्रिय के प्रति सौभाग्य उत्पन्न करना ही रूप-सौंदर्य का वास्तविक फल है—

“प्रियेषु सौभाग्यफला हि चास्ति” —(कुमार० ५।१) ।

राजानक हय्यक ने दस शोभा-विधायक धर्मों में प्रथम को रूप और अंतिम को सौभाग्य कहा है। “सुगम” उस व्यक्ति को कहते हैं जिसके अन्दर स्वाभाविक रूप से ही वह रजक गुण होता है जिससे सहृदय लोग उसी प्रकार स्वयमेव आकृष्ट होते हैं, जिस प्रकार पुष्प के परिमल से भ्रमर। ऐसे सुभग व्यक्ति के आन्तरिक वशीकरण धर्म को “सौभाग्य” कहते हैं। कालिदास ने “मेघदूत” (१।३१) में “सौभाग्यं ते सुभग विरहावस्थया व्यञ्जयन्ती” — में इस शब्द का व्यवहार इसी अर्थ में किया है। रूप बाह्य आकर्षण है और सौभाग्य की कामना आन्तरिक। सुप्रसिद्ध कला-मर्मज्ञ हैबेल ने “दि आइडियल्स आफ इंडियन आर्ट” (पृ० २४-२५) में भी संपूर्ण भारतीय कला में इसी आन्तरिक सौंदर्य को माना है। वे कहते हैं—

“Beauty is inherent in spirit, not in matter,”

“Beauty belongs to the human mind; there is neither ugliness nor beauty in matter alone, and for an art-student to devote himself wholly to studying form and matter with the idea of extracting beauty therefrom, is as vain as cutting open a drum to see where the sound comes from.”

सौन्दर्य की सफलता तभी है जब वह प्रियतम को मुग्ध कर सके। इसीलिए कालिदास “कुमारसम्भव” (५।१) में कहते हैं — “निनिन्द रूपं ह्रवयेन पार्वती, प्रियेषु सौभाग्यकला हि चास्ति ॥” जब पार्वती के बाह्य रूप से

शिव आकृष्ट नहीं हुए, तब पार्वती अपने रूप की निन्दा करने लगी, —“वैर्यं समर्थं ललितं वपुरात्मनश्च ।” —क्योंकि उनका बाह्य सौंदर्य प्रिय को मृग्य न कर सका । अतः वे कठिन तत्त्वा के द्वारा आन्तरिक सौंदर्य में प्रिय को आकृष्ट कर लेती हैं । यह आन्तरिक वयोकरण धर्म ही रूप का फल है । कालिदास ने मंगल-निराशा और आकर्षण की निन्दा की है । जो सूक्ष्मदर्शी होता है उसे ताम्बा के मानसिक उद्वेग भाव में जो सौंदर्य दिखता है वह उससे कहीं अधिक आह्लाद जनक होता है ।

कुछ लोग अंगराग, आमरण, मंडन-द्रव्य जैसे मागन्व्य वेश अपनी सीमाओं के प्रति सचेत रहने के कारण धारण करते हैं और कुछ लोग अशुभ से रक्षा के लिए । कुछ लोग समृद्धि प्रदर्शन के लिए उनका प्रयोग करते हैं । वहां काम और लोभ हेतु होते हैं ।—

“विपत्प्रतीकारपरेण मङ्गलं निबोध्यते भुविसमुत्सुकेन वा ।” (कुमार० ५।७६) ।

शिव-पार्वती ये मंगल आभरण पहने अथवा न पहने, उनको इसकी आवश्यकता नहीं, क्योंकि दोनों में ही आन्तरिक सौंदर्य व्याप्त है । वे विश्वमूर्ति हैं ।

कालिदास की सूक्ष्म दृष्टि केवल बाह्य सौंदर्य की ही उपार्जिका नहीं थी । उन्होंने अपने पात्रों में अपनी सौंदर्यप्रियता का जो मानदण्ड स्थिर किया है उसे देखकर यह कहा जा सकता है कि वे क्या भीतर, क्या बाहर, क्या मुख-दुःख, सम्पत्ति-विपत्ति सभी अवस्थाओं में अक्षय्य रहने वाले जगाध सौंदर्य के प्रेमी थे । निम्नलिखित विश्व-ब्रह्माण्ड में फैली हुई प्रकृति सुन्दरी की स्वर्णीय सुषमा को वे मानव सौंदर्य में प्रतिमूर्त देखते थे । वे केवल नारी के अंगों में ही सौंदर्य के द्रष्टा नहीं थे, सत्तार में सर्वत्र व्याप्त सौंदर्य को देखकर ही वे सन्तुष्ट होते थे । मानव-शरीर अथवा नारी के अंगों का सौंदर्य ही उनका प्रिय वर्ण्य विषय नहीं था, वन, उद्यान, पर्वत, नदी, सरोवर, गिरि-गह्वर, वन्य-जीव-जन्तु आदि की सुन्दरता को भी उन्होंने वहीं महत्व दिया है । नारी को वे केवल उपभोग की वस्तु नहीं मानते थे । उनका मत था कि वह शुद्धिणी, सचिव, सखी है और समस्त ललित कलाओं में निष्णात, गृह-स्वामिनी है । नारी के अंगों का सौंदर्य ही उसके लिए गौरव और सौंदर्य की वस्तु नहीं है, उसका हृदय एवं शील सदाचरण भी उसी के योग्य होना चाहिये । कालिदास के प्रेम की परिणति केवल उद्यम-काम-लालसा की क्षणिक वृत्ति मात्र नहीं थी, उनके पात्रों में अपने प्रेम की रक्षा के लिए समस्त जीवन का उत्सर्ग कर देने की निष्ठा भी विद्यमान है । कालिदास सौंदर्य को प्रेम में तथा प्रेम को जीवन-समर्पण में सफल मानते थे । उनके सौंदर्य और प्रेम का आदर्श बहुत उच्च था । वे प्रकृति को प्रेम का पूरक मानते थे । उनकी दृष्टि में मानवीय सौंदर्य का मापदण्ड प्राकृतिक सौंदर्य ही था । उनकी पार्वती, इन्दुमती, शकुन्तला, मालविका, उर्वशी आदि नायिकाओं के अंग-प्रत्यंगों की शोभा प्राकृतिक उपादानों से बिल्कुल मिलती-जुलती है ।

सौंदर्य को देखने के लिए वैसी ही सुन्दर अन्तर्दृष्टि होनी चाहिये, तभी कोई सुन्दर वस्तु के दर्शन, प्रकृति में सौंदर्य-दर्शन कर सकता है । जब चक्षुरिन्द्रिय के साथ आत्ममनः संयोग होता है तभी किसी वस्तु का दर्शन होता है । कवि कालिदास ने यही अन्तर्दृष्टि दुष्यन्त को शकुन्तला का रूप दिखलाने के लिए दी है—

“अनाघ्रातं पुष्पं किसलयमलूनं करहृत्—

रत्नाविद्धं रत्नं मधु नवमनास्वादितरसम्” । —अभि०शाकु०, २।१० ।

किन्तु राजा के विदूषक ऋषि-इन्द्रिय परायण दृष्टि अत्यन्त स्थूल थी । विश्राम करने सज्जय राजा के द्वारा, आश्रम की शोभा शकुन्तला के सौंदर्य का वर्णन सुनकर भी वह विदूषक खजूर और इमली की उपमा राजा को देता है—“विदूषक

(बिहस्य) यया कस्यापि पिण्डखर्जूरैरुद्धेजितस्य तित्तिथ्याममिलाया भवेत् तथा स्त्रीरत्न-परिभाषिनी भवत इयमभ्यर्थना ।” — जैसे कोई मोठा खजूर का फल खाते-खाते ऊब जाय और डमली खाने के लिए टूट पड़े उसी प्रकार अन्त पुर की एक-से-एक वृद्धकर गुन्दरी रानियों को विस्मृत कर आप इसके लिए प्रार्थी हो रहे हैं । तब राजा दुष्यन्त बिदूषक से कहते हैं कि — “माधव्य अनवाप्तच्छु.फलोऽसि येन त्वया दर्शनीयं न दृष्टम्” । — माधव्य ! तुम्हें अपने नेत्रों के होने का फल नहीं मिला. क्योंकि तुम अरसिक हो, इसीलिए तुम दर्शनीय वस्तु शकुन्तला के रूप को नहीं देख सके । “चक्षुःफल” मे रम की लौकिक स्थिति है और कला मे अलौकिक स्थिति ।

“रघुवंश” मे अज और इन्दुमती जब विवाह के पश्चात् राजमार्ग से जा रहे थे तो उनके दर्शन के लिए नगर-वधुर्यें लोलुप हो गई । खिड़की तथा अरोखों मे से वे रमणिया रघु-पुत्र कुमार अज के रूप को अपनी दृष्टि से पान करती हुई — सी देख रही थी । उनका ध्यान किसी अन्य ओर नहीं जा रहा था । जैसे उनकी इन्द्रियों की गति-विधि उनके नेत्रों में ही पूर्णरूप से प्रविष्ट हो गई हो ।—

ता राघवं दृष्टिभिरापिबन्धो नार्यो न जम्बुविषयान्तराणि ।

तथा हि शेषेन्द्रियवृत्तिरासां सर्वात्मना चक्षुरिव प्रविष्टा ॥ ७११२ ॥

इसी प्रकार संस्कृत साहित्य मे जहाँ-जहाँ सौंदर्य का सरस वर्णन है वहाँ-वहाँ “नेत्रभिः पीयमाना, श्रोत्रभिः पीयमाना, पिबन्ती च पश्यन्ती” —इत्यादि वचनों के द्वारा सौंदर्य की अतिशयता को दिखलाया गया है । वस्तुतः नेत्र और श्रोत्र का धिपय पान करना नहीं है, वरन् नेत्रों का विषय सुन्दर वस्तु का दर्शन है एवं श्रोत्र का सरस गान, वाणी आदि का श्रवण । सृष्टि मे प्रकट या लुप्त रूप से सौंदर्य को देखने की सरस दृष्टि जिसे प्राप्त होती है वही वास्तव में सुन्दर रूप को देख सकता है । यह दृष्टि जिस शिल्पी या कवि को प्राप्त होती है वही सुन्दर रूप का स्रष्टा होता है और विधाता का समकक्षी । वही रसिक छककर सौंदर्य-रस पान करते है ।

भारतीय कला-चिंतन मे सौंदर्य और आनन्द सहगामी हैं । जहाँ सौंदर्य है, वहाँ आनन्द अवश्य रहता है । इसलिए सौंदर्य-भावन में स्वाभाविक एकाग्रता होती है । उसमें किसी प्रकार की मानसिक चंचलता अथवा विघ्न नहीं रहता है । सभवत इषी कारण पंचपगेश शास्त्री ने सौंदर्यानुभूति को अभिनवगुप्त के शब्दों में “वीतविघ्ना प्रतीतिः” कहा है ।^१ सौंदर्य की ऐसी प्रतीति मे सात प्रकार के विघ्न माने गये हैं—

(१) प्रतिपत्तावयोग्यता सभावना विरहः (अर्थ न समझ पाने की अयोग्यता) ।

(२) स्वगतत्वनियमेन देशकाल विशेषावेशः (देश और काल की आत्मगत सीमाये) ।

(३) परगतत्वनियमेन देशकाल विशेषावेशः (देश और काल की वस्तुगत सीमायें) ।

(४) निज सुखादि विवशी भावः (अपने सुखादि भावों से ही ग्रस्त) ।

(५) प्रतीत्युपाय वेकल्य स्फुटत्वावभावः (उचित अनुसूति पैदा करने के लिए आवश्यक उद्दीपन का अभाव) ।

(६) अप्रधानता और

(७) संशययोग ।

१—पंचपगेश शास्त्री, “फिलासफी आब एस्थेटिक प्लेजर,” तथा के० सी० पाण्डेय ने भी इन पर “कम्पेरेटिव एस्थेटिक्स” मे विचार किया है ।

“दीर्घावधना प्रतीति.” को आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने “अन्तस्मत्ता की नदाकारपरिणति” के रूप में स्वीकार किया है। सौन्दर्यानुभूति का विवेचन करते हुए उन्होंने लिखा है कि कुछ रूप-रंग की वस्तुएँ ऐसी होती हैं जो हमारे मन में आते ही थोड़ी देर के लिए हमारी सत्ता पर ऐसा अधिकार कर लेती हैं कि उनका ज्ञान ही हवा हो जाता है और हम उन वस्तुओं की भावना के रूप में ही परिणत हो जाते हैं। हमारी अन्न भक्षा की यही नदाकार-परिणति सौन्दर्य की अनुभूति है। सादर्यानुभूति के संबंध में कालिदास ने विकलता (उन्मत्तता), पर्युत्सुकीभाव का प्रश्न उठाया है। सौन्दर्यशास्त्र के आधुनिक विचारक एफ० डब्ल्यू स्कन्दल भी इस सौन्दर्यानुभूति में विकलता के संबंध में कहते हैं कि सौन्दर्यानुभूति की अवस्था बाह्य प्रभावों के कारण आत्मा की विकल दशा होती है। कालिदास का विश्वास है कि सौन्दर्यानुभूति में सर्वदा आलम्बन के प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रहने पर आत्मा की विकलता का अश विद्यमान रहता है। उदाहरणार्थ प्रथम स्थिति को निम्न पक्तियों में देखा जा सकता है —

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान् ।

पर्युत्सुकी भवति यत् सुखिताऽपि जन्तुः ॥

अभिनवमधुलोलुपो...विस्मृतो स्येनां कथम् । (अभि० ५।१) ।

सुन्दर संगीत को सुनकर, उसमें निहित प्रेम के उल्लासना भरे शब्दों को श्रवण करके राजा को, पूर्व काल में किये गये अपने प्रेम का स्मरण हो आता है। और तब वह कहता है — “रमणीय वस्तुओं को देखकर या मधुर शब्दों को सुनकर लोग सब प्रकार से सुखी होने पर भी जब उदास या व्याकुल हो जाते हैं तब यही समझना चाहिये कि उनके मन में पूर्व जन्म के प्रेमियों के विद्यमान सस्कार जाग उठे हैं।” — सभी हर समय स्मरण नहीं आते, परन्तु रमणीय वस्तु के साक्षात्कार में वे किसी पुरानी स्मृति को उभार देते हैं। और, दूसरी स्थिति “विक्रमोर्वशीयम्” में पुरुरवा की इस उक्ति में है —

“त्वया बिना सोऽपि समुत्सुको भवेत्

सखीजनस्ते किमुतात्रसौहृदः ॥”

इतना ही नहीं, कालिदास की यह भी मान्यता है कि सौन्दर्य वस्तु में है, द्रष्टा के मन में नहीं। अतः जो वस्तु सुन्दर है वह सदैव सुन्दर है और सौन्दर्य सर्वदा मनोज्ञ, रमणीय तथा सुन्दर होता है^१, उसे किसी प्रसाधन की आवश्यकता नहीं होती। इसीलिए उन्हें रक्ष बत्कल में सिमटी कोमलांगी पार्वती, सीता, शकुन्तला अच्छी लगती है और जैवाल में लिपटी कमलिनी भी आकर्षक (कुमार०, ५।९) प्रतीत होती है। कालिदास यौवन-सौन्दर्य के श्रृंगारी कवि हैं किन्तु उनका श्रृंगार (सौन्दर्य, प्रसाधन एवं प्रेम) तपोवन के निगूढ़ वर्चस्व में पनपा है। “अभिज्ञान” शाकुन्तल में तपस्या को सुन्दर कहा है। सुन्दर के साथ जब दुःख मिल जाता है और तपस्या के साथ सुन्दर परिपक्व होता है तभी वह सौन्दर्य निखरता है।

१—हिन्दी के कुछ रीतिकालीन कवियों की यह धारणा है कि सुन्दर वस्तु अपने अष्ट सौन्दर्य के कारण सौन्दर्य-द्रष्टा के लिए हर क्षण नवीन होती जाती है। मुसकान की मिठाई खाने वाले मतिराम इस तथ्य को व्यक्त करते हैं —

“ज्यों ज्यों निहारिए नेरे हवे नैननि, त्यो त्यो खरी निकरे सी तिकाई” ।

मतिराम ही नहीं, बिसासी मुजान से छले गये घनातन्त्र की भी यही उक्ति है —

रावरे रूप की रीति अनूप नयो लागत ज्यों-ज्यों निहारिये ।

ज्यों इन आखिनि नान कनोही अघनि कहु नहि आन तिहारिये ।

साहित्य में सौंदर्य या सौकुमार्य तीन प्रकार का मिलता है - (१) उत्तम सौकुमार्य, (२) मध्यम सौकुमार्य और (३) अधम सौकुमार्य । उत्तम सौकुमार्य, जो पुष्प के स्पर्श को भी नहीं सह सकती । मध्यम सौकुमार्य, जो कुछ कष्ट सह सके और अधम सौकुमार्य, जो अत्यधिक सहनशील हो । पार्वती उत्तम सौकुमार्य नहीं है क्योंकि वे तप करती हैं, मौजी आदि धारण करती हैं । वे शिव के प्रेम में एक निष्ठ थी । इसी एकनिष्ठा (sincerity) में सौंदर्य छिपा हुआ है ।

बुद्धघोष ने बहुत काल पूर्व यह उद्भावना की थी कि चित्त का सौंदर्य-संबंधी सहज ज्ञान ही कला में अभिव्यक्त होता है, बिम्ब, प्रतीक, रंग इत्यादि उपादान उस सहज ज्ञान के व्यक्तीकरण में केवल माध्यम का काम करते हैं । बुद्धघोष के समान ही हेमचन्द्र, भट्टतोत आदि विद्वानों का मतव्य है कि सौंदर्य-विधान या कला वाह्य न होकर आन्तरिक है और उसका नित्य सबंध सहज ज्ञान की मृजनात्मक चेतना के साथ निर्भर है । देश और काल के आधार पर सौंदर्य के मूल्य (value) बदलते रहते हैं ।

भारतीय दृष्टि के अनुसार सौंदर्य सर्वदा अन्तरंग है । शंकर अद्वैत सिद्धान्त के अनुसार जब हमारी बुद्धि निष्काम होगी तभी हमें सौंदर्य बोध होगा, क्योंकि उस समय हमारी दृष्टि वस्तुओं के नाम-रूप पर, बाहरी बनावट पर नहीं पड़ती, प्रत्युत् उस परब्रह्म पर पड़ती है जिसमें ये सब नाम-रूप कल्पित हैं और जो हमारा अपना स्वरूप है । सौंदर्य के अन्तरंग होने के कारण सौंदर्यानुभूति और सौंदर्याभिव्यक्ति का संबंध सप्रज्ञात समाधि से है । सप्रज्ञात समाधि के अन्तर्गत सवितर्क योग, सविचार योग और आनन्दयोग की अवस्था में सौंदर्यानुभूति होती है तथा सप्रज्ञात समाधि की अन्तिम अवस्था—अस्मिता योग—में सौंदर्याभिव्यक्ति । इस प्रकार सौंदर्य से उत्पन्न आनन्द निष्काम आनन्द है और सौंदर्य-बोध ऋतम्भरा प्रज्ञा से संबंधित है । भारतीय कला में सौंदर्य को प्रायः रहस्यमय माना गया है ।

कुछ विद्वानों ने परिमाण, मात्रा अथवा आकृति विस्तार के भेद से सौंदर्य की पांच अवस्थाओं को स्वीकार किया है और उनमें उदात्त को सर्वोत्तम माना है । वे पांच अवस्थायें हैं - (१) रंजक (pretty) (२) लावण्यमय (Graceful), (३) सुन्दर (Beautiful), (४) कमाल, अति शोभायमान, अद्भुत चमत्कार (excelent) और (५) उदान या भव्य (sublime) । सुन्दर और भव्य को गीता में “श्रीमत्” और “ऊर्जित” शब्दों से व्यक्त किया गया है । यद्यपि ये दोनों एक दूसरे से भिन्न रूप हैं तथापि इनका समन्वय इनके अधिष्ठानभूत परमात्मा में होता है । परमात्मा की विभूति-रूप कवि की प्रतिभा में भी यह सामान्य रूप से विद्यमान रहता है । कला-शास्त्र में श्रीमत् का उदाहरण वंशीधर कृष्ण है और ऊर्जित का ऊर्जस्वी मुद्रा से नृत्य करने वाले नटराज । उदात्त अतीन्द्रिय होता है इसलिए क्षणिक होता है । शेष अवस्थाएँ इन्द्रियग्राह्य हैं, इनमें रागात्मकता होती है । कलाकार अपनी असामान्य अभिव्यक्ति का कमाल या अद्भुत चमत्कार दिखाकर उदात्त का सृजन कर सकता है । उदात्त सौंदर्य का चरम रूप है ।

आनन्दकुमार स्वामी ने सौंदर्यानुभूति या काव्य में रसानुभूति को प्रज्ञानधन आनन्दमयी अवस्था के रूप में स्वीकार किया है । अभिनवगुप्त की मान्यता है कि सौंदर्यानन्द को ब्रह्मानन्द नहीं कहा जा सकता, क्योंकि सौंदर्यानन्द ब्रह्मानन्द की तुलना में निम्न स्थिति का होता है । यदि सौंदर्यानन्द ब्रह्मानन्द की कोटि का हो जाय तो कलाकार प्रज्ञा की स्थिरता के कारण कला-मृजन में असमर्थ हो जायगा । निष्कर्ष यह है कि सौंदर्यानुभूति जब सृजन की ओर सक्रिय होती है तब वह कलानुभूति बन जाती है और यह अनुभूति अनिर्वचनीय रस से होती है ।

उपसंहार

चित्रकला साहित्य, गणित और अन्य विज्ञान मानव को आकर्षित करती रही है और संस्कृत साहित्य विश्व के जनमानस को चित्रकला की ओर आकर्षित करता रहा है। भारतीय चित्रकला के मूलस्रोत इन्हीं संस्कृत साहित्यों में उपलब्ध हैं। उनके अध्ययन, विशेषतः विभिन्न कालों में भारतीय कला, धर्म, समाज और संस्कृति का ज्ञान होता है। भारतीय इतिहास एवं अग्रज साहित्यों के अध्ययन से प्रतीत होता है कि जब-जब देश में राजनैतिक, धार्मिक, सामाजिक उत्थल-पुथल, हुए तब-तब साहित्य एवं कला में भी परिवर्तन आया। फलतः विभिन्न शासकों के प्रथम में भिन्न-भिन्न कला-शैलियों का प्रादुर्भाव हुआ। इन परिवर्तित सामाजिक रूपों को गद्यों में साहित्यकार ने तथा रस एवं तुलिका द्वारा चित्रकार ने उषे एवं प्रमान करके प्रतिबिम्बित किया है। इसीलिए साहित्य एवं चित्रकला को समाज का दर्पण कहा गया है।

वैदिक तथा उत्तर वैदिक काल के संस्कृत ग्रंथों के अध्ययन में चित्रकला के सूक्ष्म सिद्धांत अवांतर स्रोतों से प्राप्त होते हैं। उस युग के मर्म भी जिज्ञासास्वीय ग्रंथ उपलब्ध नहीं है। फिर भी उनमें प्रकारांतर से चित्रकला के सकेत हैं। शिल्पशास्त्रीय ग्रंथों के अभाव में सत्कारीन चित्रकला पर पूर्ण प्रकाश डालना संभव नहीं। इस संदर्भ में प्राप्त कुछ साहित्यिक प्रमाण सूचित करते हैं कि उस काल में चित्रमूर्ति निर्माण करना अस्वर्ण माना जाता था। वैदिक ऋषि कला को वाह्य रूप एवं उपयोगों का ओर ध्यान न देकर, उन प्रतीकों एवं लक्षणों की कल्पना करते रहे जिनका गूढ़ अर्थ होता था और उनका पथ्य लेकर उत्तर काल की कला प्रसफुटित हुई। उत्तर वैदिक कालीन ग्रंथों में चित्रकला के प्रत्येक आयामों पर विवेक विवरण प्राप्त होता है।

चित्र शब्द का प्रयोग चित्रकला के संदर्भ में वैदिक काल के बहुत बाद प्रारंभ हुआ। चित्रकला को चित्रकर्म एवं आलेख्य भी कहा गया है। वेदों एवं उपनिषदों में 'कला' शब्द अनेक अर्थों में प्रयुक्त किया गया है। आज भी कला शब्द को व्याख्या अनेक विद्वानों ने अनेक प्रकार से की है। अतएव उसकी कोई एक परिभाषा नहीं निर्धारित हो सकी है। वैदिक काल में सामान्यतः 'शिल्प' शब्द कला के संदर्भ में कौशल, उद्योगधर्म, स्थापत्य, अलंकरणवि अर्थों में किया गया है। उस समय भारतीय समाज में कला और शिल्प (Art & Craft) में कठोर विभेद नहीं था जैसा आजकल ललित कला एवं स्थूल शिल्प या उद्योग-धर्मों में भेद किया जा रहा है तथा बंगाल में तो आज भी इसके लिए चारुशिल्प और कारुशिल्प शब्द प्रचलित हैं। गुप्तयुग में यह भेद लोगों की दृष्टि में आ गया था। पाणिनि-अष्टाध्यायी एवं कौटिल्य-अर्थशास्त्र में शिल्प व्यापक शब्द था जो चारुशिल्प और कारुशिल्प दोनों भेदों के लिए प्रयुक्त होता था। वहां संगीतकार को भी शिल्पी कहा गया है। पालि साहित्य में भी यही स्थिति थी। प्रत्येक शिल्पी का सर्वधन विशेष श्रेणियों द्वारा किया जाता था। ये श्रेणीगत समुदाय ही कालांतर में जाति-रूप में परिणत हो गये। शनैः शनैः ललित कलाओं का पद ऊँचा उठता गया। गुप्तकाल में सर्वप्रथम कालिदास ने रघुवंश में ललित कला शब्द (ललितकलाविधौ) का प्रयोग किया है। इससे स्पष्ट प्रतीत होता है कि गुप्तकाल तक समाज में ललितकला एवं स्थूल शिल्प या उपयोगी कला में भेद ज्ञान हो चुका था। कामसूत्र, दुरुक्तोक्ति, ललितविस्तर, प्रबन्ध कोशादि ग्रंथों में कलाओं की विभिन्न तादिका थीं हैं जिसमें कला और शिल्प दोनों सम्मिलित हैं। उसमें ललितकला, उपयोगी कला, ब्रीड़ा, दैनिक व्यवहार के क्रिया-कलाप आदि जो भी किये जाते थे उन सभी को सुन्दर ढंग से करने को कला कहा है। उसमें ललित कला और उपयोगी कला का विभाजन नहीं किया गया है। ललित कला के लिए आजकल "फाइन

आर्ट' तथा शिल्पकला के लिए "कापट" शब्द का प्रयोग किया जा रहा है। यद्यपि अब ललित कला का भी विभेद "दृश्यकला" एवं "श्रव्यकला" में किया गया है। काव्य, नृत्य, नाट्यादि श्रव्यकलाएँ परकाविक आर्ट' है और चित्र, मूर्ति, स्थापत्य आदि कलाएँ 'दृश्यकलाएँ' 'विहजुअल आर्ट' है। बुम्भकारी एवं वस्त्रादि हस्तशिल्प को भी आजकल दृश्यकलाओं के अंतर्गत माना जाने लगा है।

किसी चित्र को देखते समय चार बातें ध्यान आती हैं—चित्र, चित्रकार, दर्शक और दर्शक के हृदय पर उस चित्र का प्रभाव। इन्हीं बातों को ध्यान में रखकर कोई चित्र बनाया जाता है। चित्रकला का वस्तुतः सर्वप्रथम उल्लेख वाल्मीकि रामायण में प्राप्त होता है। उसमें भित्ति के अतिरिक्त बम्ब, काष्ठ, धातु पर भी चित्रकारी किये जाने का उल्लेख है। गुप्त युग में चर्म पर भी चित्रकारी करने का उल्लेख चित्रसूत्र में प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त महाभारत, भाग के नाटको, कालिदास आदि के ग्रंथों में भी चित्रकला के बहुधा महत्वपूर्ण उल्लेख प्राप्त होते हैं।

संस्कृत साहित्य के अध्ययन से स्पष्ट प्रतीत होता है कि चित्रकला की उत्पत्ति का मूलस्रोत प्रकृति है। मानव प्रकृति के मध्य रहता है। प्राकृतिक सौंदर्य मानव हृदय एवं मन को प्रभावित करके सुकोमल भावों की अवधारणा कराते हैं जिससे विशेषतः महद्दय कवि, संगीतकार, चित्रकार आदि जट्टों, श्वरो, रण-सूत्रिकाओं द्वारा सरस सुन्दर रूप प्रदान करते हैं। वही उनकी कला कहलानी है। वैदिक मंत्रों में यह साक्ष्य मिलता है कि ऋषि-मुनियों ने प्रकृति के मध्य साधना करते-करते नवीन ज्ञान ज्योति प्राप्त की थी। चित्रकार ने भी प्रकृति से ही सुन्दरतम रूप-रंगों को ग्रहण किया है। क्षण-क्षण नवीन रूप धारण करने वाली प्रकृति का सर्वोत्तम रूप माधक को आकाश में संचरण करने वाली चिरयौवना हिरण्यमयी सुरूपा उषा में परिलक्षित हुआ है, जिसका एक नाम "चित्रा" (सुंदर या विचित्र वर्ण वाली) भी है और जिससे महद्दय कवि, चित्रकार आदि सदैव प्रेरणा ग्रहण करने हैं। विष्णुधर्मोत्तरपुराण के चित्रसूत्र में भी यही स्वीकारोक्ति परिलक्षित होती है। उसमें चित्रकला को प्रारंभ करने का श्रेय स्वयं नारायण को है जिन्होंने पृथ्वी पर लावण्यमयी नारी उर्वशी अप्सरा का सर्वप्रथम चित्राकन किया। पृथ्वी पर सरग आम्नशाखा (टहनी) रूपी लेखनी से रूपसी नारी उर्वशी की चित्राकन उन्होंने विश्व के मंगल की कामना से किया। तदनन्तर उन्होंने शुभ लक्षणों से युक्त उस चित्रकला को, कर्म से कभी च्युत न होने वाले विश्वकर्मा को गौप दिया। आज भी पृथ्वी (उर्वी) को जननी के रूप में उर्वरा शक्ति से युक्त सबका कल्याण करने वाली माना जाता है।

चित्रसूत्र में नृत्य (नृत्य, नाट्य) में चित्रकला की उत्पत्ति भी मानी गई है और इसमें चैलोक्य की अनुकृति करने का निर्देश है। उसमें कहा है कि चित्र, नृत्य, संगीत और साहित्य ये सभी कलाएँ क्रमशः अन्योन्याश्रित हैं एवं ईश्वर को आत्मसमर्पण के उद्देश्य से की जाती हैं। भारतीय चित्रकार योगी के सदृश अपनी कला में आत्म-विस्तृत होकर, प्रकृति के सत्य रूप को, कल्याणकारी एवं सुंदर रूप (सत्य, शिव, सुंदर) की रचना चित्र में करता है और अतः वह ब्रह्मासायुज्य को प्राप्त करता है। भक्तिभाव, पवित्रता से बनाया गया 'ध्यानपट' या चित्रपट धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष के उद्देश्य से बनाया जाता है और उससे सबका कल्याण होता है। अतः चित्रकला का मुख्य उद्देश्य सबका मंगल करना है। इस प्रकार ममस्त संस्कृत साहित्य एवं भारतीय चित्रकला के विकास का मूल हेतु भद्रात्मक है और उसका प्रेरणा स्रोत धार्मिक है।

वैदिक साहित्य में ब्रह्म द्वारा रचित संपूर्ण सृष्टि को कला कहा गया है। विश्व के सभी विविध रूप किसी मूल रूप के अनुसार उत्पन्न हुए हैं। वही मूलभूत प्रतिरूप अनेक रूप धारण करता है। वस्तुतः चित्रकार या शिल्पी रचना की आकांक्षा से जब ध्यान करना है तब उसके समस्त सर्वरूप समाविष्ट रहते हैं। उसका प्रज्ञान या मन जब उसमें से किसी एक रूप को पकड़ लेता है तब वही रूप स्फुट होकर चित्र में अभिव्यक्त हो जाता है, शेष रूप हृद



जाते हैं। उस रूप के प्रतिरूप की जिनकी सफल अभिव्यक्ति होगी, उतनी ही श्रेष्ठ चित्र रचना वह मानी जायेगी। प्रतिरूप की मन्त्रमे अधिक अभिव्यक्ति प्रतीको द्वारा की जा सकती है। प्रतीक ही अमूर्त का सत्य रूप है। प्राचीन काल से चले आ रहे समाज दमणी पट्टी दार्शनिक विचार आज भी अच्छे चित्रों में देखने को मिलने हैं।

संस्कृत साहित्य में वर्णित चित्रकला इसी प्रकार के आध्यात्मिक विचारों को लेकर निरंतर आगे बढ़ती गई और उसमें नवीन प्रतिभाएं जुड़ते गये। शनैः शनैः कला को ब्रह्मानन्दसहोदर माना जाने लगा। अतएव रसबोध से छदात्मकता आने से कला में प्राण-संचार, रमणीय रूप-कल्पना द्वारा सौंदर्यबोध, छायात्मक द्वारा चित्रकला की वर्तनाविधि, कला के लक्षणों एवं चिन्हों की अर्थवत्ता का विकास, यज्ञ-वेदियों की रेखाकृतियों से तथा तंत्र-सिद्धि के यंत्रों द्वारा रेखाकृतियों का विकास, क्रमशः मानवादि जड़चेतन का अकन भी किया जाने लगा। विभिन्न युगों में मानवों के परिवर्तनशील सौंदर्य प्रतिभाओं को भी भारतीय चित्रकारों ने सूक्ष्मता से अनुशीलन करके आदर्श रूप में प्रस्तुत किया है। देश एवं नगर के विकास के साथ कलाओं का भी विकास हुआ जो आगे चलकर कालगत विभिन्न स्थानीय शैलियों के रूप में विकसित हुई। चित्रकला के देशव्यापी प्रसार के साथ ही शिल्पशास्त्रों की आवश्यकता का अनुभव भी तत्कालीन शासकों ने किया, जिसके फलस्वरूप गुप्तकाल में विष्णुधर्मोत्तरपुराण की अत्यंत सारगर्भित रचना हुई। तत्पश्चात् बारहवीं शती के लगभग से शिल्पशास्त्रों की बाढ़-सी आ गई और मानसोल्लास, समरागणसूत्रधार, शिल्परत्न, शिप्रातर रत्नाकर, शुक्रनीति आदि महत्वपूर्ण ग्रंथों की रचना हुई जिसके आधार को आदर्श मानकर तत्कालीन कलाकारों ने चित्ररचना की। इनके अतिरिक्त नौकिक संस्कृत ग्रंथों में भी चित्रकला की अनेक बहुमूल्य सामग्रियां प्राप्त होती हैं जिनमें चित्रकला के अनेक पहलुओं पर प्रकाश पड़ता है। ऐसे ग्रंथों में प्रमुख रामायण, महाभारत, पुराण, अष्टाध्यायी, नाट्यशास्त्र, कामशास्त्र, अर्थशास्त्र तथा भामि, कालिदास, बाणभट्ट भवभूति, धनपाल आदि के ग्रंथ प्रमुख हैं। इनके अध्ययन में आध्यात्मिक विचारों के अतिरिक्त चित्रकला के कुछ अन्य प्रयोजन भी ज्ञात होते हैं जैसे — देव-पूजा, ऐतिहासिक घटनाओं का संरक्षण, जीवन की घटनाओं का संरक्षण, मृत व्यक्तियों की आकृति का संरक्षण, श्रृंगारित रसों का उद्दीपन, प्रेमाभिव्यक्ति, पति-पत्नी का चुनाव एवं विवाह, मनोरंजन, जीविका का साधन, सत्कर्म की ओर अग्रसर करना, गृह-अलंकरणदि। इसके अतिरिक्त अभिचार या तन्त्रोक्त विशेष अनुष्ठान, जैसे — मारण, मोहन, उच्चाटन, टोना-टोटका आदि के लिए भी चित्रकला का उपयोग किया जाता था।

प्राचीनकाल में ही चित्रकला के लिए चित्रपट और तूलिका नागरिकों की जीवन-संगिनी सदृश थी। भाव-स्तरंग उठते ही वे चित्रपट पर चित्रांकन प्रारंभ कर देते थे। लोगों में चित्रकला का ज्ञान होना आवश्यक गुण माना जाता था इसीलिए उसका व्यापक प्रचार भी था। चित्रशाला के लिए अनेक शब्द प्रचलित थे, जैसे—चित्रवीथी, चित्रवत-सदृम, चित्रशालिका, (चित्रालय, चित्रागार, चित्रगृह, चित्रसारी), अभिलिखित वीथिका, आलेख्यगृह। ये चित्रशालायें कई स्थानों में होती थीं — देवालयों, राज्यवेश्मों, नाट्यशालाओं, महाभवनों एवं सामान्य गृहों में। यहाँ प्रायः भित्तिचित्र, पटचित्र और फलकचित्र होते थे। सार्वजनिक स्थलों तथा देवालयों एवं राजसभाओं में सभी नौ रसों के चित्रों का अंकन किया जाता था, किंतु महलों, गृहों में उत्कट रसों के दृश्य जैसे—युद्ध, श्मशान, मृत्यु आदि का अंकन करने का निषेध किया गया है क्योंकि वे अमंगलकारी हैं। गृहों में, राजप्रासादों एवं महाभवनों में जहाँ चित्रशालायें होती थीं, वह पति-पत्नी के आवास का विशेष स्थान समझा जाता था। महाभवनों के अंतःपुर में, प्रबलगृह के ऊपरी तल्ले में वामभवन और शयनकक्ष में, स्नानागार तथा धारागृह (फौव्वारा युक्त स्नानागार, यन्त्रचित्रशाला-गृह) में एवं राजप्रासादों की वाटिका में अतिथियों के ठहराये जाने वाले स्थान में चित्रशालायें होती थीं। कुछ चित्रशालाओं में इतने सजीव और तथ्यात्मक चित्र भी बनाये जाते थे कि अनेक बार उसे देखकर सत्य होने का भ्रम

समान चित्रदर्शन से अनिश्चय प्रेमाभिव्यक्ति करना, हृदय रूपी पट्टिका पर संकल्परूपी तूलिका से नायक-नायिका के चित्रांकन करने का वर्णन, चित्रपट देखकर पूर्वजन्म के सस्कारों की स्मृति का वर्णन कवियों में रूढ़ हो गया था। प्राचीनकाल में ज्येष्ठ व्यक्तियों की मृत्यु के उपरान्त, उन्हें देवतुल्य मानकर, उन पूर्वजों का चित्र या मूर्ति बनाकर देवकुलिक में पूजा जाता था। यह परंपरा आज भी विद्यमान है।

दोहृद वर्णन भी कवियों में अतिप्रचलित था, जिसे वृक्षों का आलिंगन किये नागियों द्वारा अंकित किया जाता है। इसका वर्णन कालिदाम, बाणभट्ट, भवभूति, श्रीहर्ष, राजशेखर आदि कवियों ने किया है और शुग, कुषाण, गुप्तकालीन मूर्तियों में "यागभजिका" के नाम से विद्वानों ने अभिहित किया है। अठारहवीं शती के पहाड़ी चित्रों में भी यह बहुत प्रचलित था जिसे "कदलीपरिरंभ" कहा जाता है।

संस्कृत साहित्य के अध्ययन से प्रतीत होता है कि वाल्मीकि, कालिदाम, बाणभट्टादि सातवीं शती तक के कवियों ने चित्रकला का वर्णन स्वानुभूति में किया है। विरह आदि वर्णन उनके स्वाभाविक, नैसर्गिक प्रतीत होते हैं। ये वर्णन ही आगे के कवियों की रचनाओं में परंपरा बनकर रूढ़ हो गये हैं। विरह-दुःख में स्तम्भ, स्वेद, अश्रु, रोमांचादि नाट्यिक भावों के उत्पन्न होने में चित्रांकन करने में बहुत विलंब से समर्थ होने का वर्णन अनेक कवियों ने किया है। ऐसी ही ऋद्धिवादिना अनेक वर्णनों में तथा सातवीं शती के अजंता-चित्रों में भी है जो स्पष्टतः ह्यास के लक्षण हैं। अजंता के भित्तिचित्र प्रायः पहली-दूसरी शती से सातवीं शती तक बराबर निर्मित किये गये जिनमें आध-मातवाहन, इक्ष्वाकु तथा गुप्त-वाकाटक सम्राटों का योगदान रहा। इनमें सर्वाधिक चित्र गुप्तकाल में बनाये गये। उस समय साहित्य, चित्रकला तथा अन्य सभी कलायें चरमोत्कर्ष पर थी। भित्तिचित्रों में भारतीय शैली मुख्यतः संकेत प्रधान हो गई थी, जो जीवन के अनेकानेक पहलुओं का स्पर्श करती हुई समग्रता का परिचय देती है। इसमें संपूर्ण भारतीय समाज का गौर्धरबोध प्रतिबिम्बित है। आलंकारिक एवं परंपरागत होते हुए भी इसका लक्ष्य सूक्ष्म मानव-संवेदनाओं को प्रकट करना था। इनमें शृंगारादि नौ रसों की, उनको भाव-विभावों को नेत्र, भ्रूभंग, हस्त-पाद मुद्राओं द्वारा चित्रकारों ने अतिकुशलता से अभिव्यक्त किया है। इन चित्रों तथा तत्कालीन संस्कृत साहित्यों एवं समाज में अत्यधिक साम्य परिलक्षित होता है। गुप्तकाल के पतन के साथ ही चित्रकला एवं साहित्य में भी पतन आना प्रारंभ हो गया। गुप्तकाल में बौद्ध जातक कथाओं पर भी अजंता में चित्रांकन किये गये।

चित्रकला की तकनीक के संबंध में भी संस्कृत साहित्य में विशद विवरण प्राप्त होते हैं। चित्र कई माध्यमों पर बनाये जाते थे जैसे — भित्तिचित्र, पटचित्र, फलकचित्र (काष्ठफलक, हाथीदात फलक)। प्राचीन काल के भित्तिचित्र अनेक स्थानों पर अभी भी शेष हैं जैसे — अजंता, बाघ, मित्तनवासल, सिगरिया आदि के चित्र। चित्रसूत्र आदि शिल्पशास्त्रों में इन भित्तिचित्रों के निर्माण करने की भूमिबधन विधियां भी बतलाई गई हैं जिससे चित्र शत-सहस्र वर्षों तक सुरक्षित रहते हैं। इसके लिए भित्ति तैयार करने की कई विधियां बतलाई हैं, जैसे गोमयमृत्तिका ओर इष्टकाचूर्ण आदि से निर्मित भित्ति को चित्रोपयोगी बनाकर उस पर चित्रांकन करने का विधान है। इसमें स्थायित्व लाने के लिए वज्रलेप का मिश्रण किया जाता था। एवं बृहत्संहिता, माननोल्लान में वज्रलेप बनाने की कई विधियां लिखी हैं। ये विधियां अति श्रमसाध्य थीं। इनसे कुछ सरल विधियां भी बारहवीं शती के लगभग अधिक प्रचलित हुईं जिसमें चूने के मिश्रण का प्रयोग किया गया इसे सुधाबन्धन, सुधाकर्म या सुधालेप कहा गया है और आधुनिक काल में यह स्टुको के समतुल्य है। यद्यपि यह विधि बारहवीं शती से पूर्व भी प्रचलित थी जैसे — सितनवासल गुफा में। राजस्थान, ग्वाल्दियर, झांसी, काशी आदि के महलों में भी बाद में सुधाकर्म युक्त चित्र बनाये गये। शिल्पशास्त्रों एवं विनयपिटक (३।३६) में इन्हें "लेप्यचित्र" भी कहा गया है। यह चूने से लिपि-पुती भित्ति पर बने चित्रों के

लिए प्रयुक्त किया गया है। प्राचीन पटचित्र एवं फलक चित्र अधिकांश नष्ट हो गये हैं। धीरे-धीरे भित्तिचित्रों की अपेक्षा सरल माध्यम वस्त्र एवं काष्ठफलकों पर चित्रांकन करना विशेष प्रचलित हो गया। सामान्य मुमूर्शुक व्यक्ति इन्हीं पट और फलकों पर चित्रांकन करते थे। कपड़े पर बनाये हुए लंबे चित्रांशों को कुर्डी-लून करके मुरझाई रेणुमी खोल में रखा जाता था।

चित्रांकन के लिए संस्कृत साहित्य में वर्णिका, तुलिका, लेखनी, कूर्चिका, कूर्चक आदि शब्दों का प्रयोग किया गया है। इसके विविध प्रकार एवं विविध प्रयोग-विधि भी वर्णित हैं। प्रायः खनिज रंगों का प्रयोग चित्रों में किया जाता था, जिसे धातुराग तथा मन शिलाराग कहा जाता था। उन खनिज रंगों में स्थायित्व लाने के लिए वज्रलेप मिलाया जाता था। ये खनिज गुह्यवर्ण पांच प्रकार के थे—नील, पीत, लोहित, शुक्ल और कृष्ण। इनका मिश्रण करके अनेक रंगते बनाई जाती थी। इन मिश्रित वर्णों का सर्वप्रथम वर्णन भरत के नाट्यशास्त्र में मिलता है और इनकी पराकाष्ठा बाणभट्ट के ग्रंथों में देखने को मिलती है। चित्र के रेखांकन के लिए पहली प्रक्रिया आजकल टिपाई कहलाती है जिसे प्राचीन काल में “आकार-जनिकांक्षा” कहा जाता था। यह प्रायः गेरू और काले रंग (चारकोल) से की जाती थी। तत्पश्चात् तुलिका से रेखांकित चित्र में रंग भरा जाता था और वर्णना-विधि द्वारा उभार दिखाकर, उन्मीलन (खुलाई) किया जाता था।

चित्रांकन की इस प्रक्रिया में जिन उपकरणों एवं विधि-विधानों का प्रयोग किया जाता था उसका विवरण संस्कृत में रचित शिल्पशास्त्रों में मिलता है। भाषा की दुर्बलता तथा निश्चय के प्रायोगिक विधि-विधानों के ज्ञान के अभाव में उनको समझने में अनेक विद्वानों ने त्रुटियाँ की हैं अथवा उन्हें भ्रान्तियाँ उत्पन्न हो गई हैं। इसका एक कारण और भी है कि प्रायः शिल्पकार तकनीकी वारीकियों एवं गुरु की शास्त्रकारों को स्पष्ट नहीं जानते थे, अतएव शास्त्रकारों ने उन्हें लिखित नहीं किया है जिससे आधुनिक विद्वानों को उसे समझने में गम-गम पर कठिनाइयाँ आयी हैं। ऐसे कठिन स्थलों का स्पष्टीकरण एवं पुनर्मूल्यांकन करने का यथासंभव इस ग्रन्थ में प्रयास किया गया है। चित्रांकन करने की अनेक विधियाँ होने के कारण ही चित्रसूत्रकार ने अंत में स्पष्ट शब्दों में कहा है कि यहाँ चित्रकला का सामान्य परिचय दिया गया है। इस सबंध में विस्तारपूर्वक कहना तो सैकड़ों वर्षों में भी संभव नहीं है।

चित्र-निर्माण करने के लिए विभिन्न प्रायोगिक विधियों एवं सैद्धांतिक पहलुओं पर भी इसमें विचार किया गया है जिसे भारतीय चित्रकला के पङ्क कहा जाता है, वे क्रमशः रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य और वर्णिकाभंग है। इनके यथोचित समायोग ने चित्र रमणीय बनाता है। ये भारतीय चित्रकला के सेवक हैं। इनका उल्लेख स्पष्टतः ग्यारहवीं-बारहवीं शती में यशोधर पंडित ने कामसूत्र की टीका में चौबठ कलाओं के अंतर्गत आलेख्य के प्रसंग में किया है, और उन्होंने लिखा है कि समाज में अतिप्रचलित इन चित्र के पङ्गों को उन्होंने प्राचीन कवियों के ग्रंथों से संकलित किया है। वैदिक साहित्य में इन पङ्गों का विवरण नहीं प्राप्त होता, किंतु नाट्यशास्त्र में नाट्याभिनय के लिए रसानुरूप विभिन्न पाशों के रूप-रंग (मुखराग), भाव, वर्णादि पर गंभीर विचार किया गया है। भास के दूतवाक्य नाटक में “द्वैपदीकेशांबरावकुर्वण चित्रपट” को देखकर चित्र के गुणों का विश्लेषण करते हुए दुर्योधन के यह हृदयोद्गार होते हैं—“अहो अस्य वर्णाद्विपता, अहो भावोपपन्नता, अहायुक्तलेखता”—जिसमें इसी पङ्क के अंगों का वर्णन है। वस्तुतः रेखा, वर्ण और भाव ये ही तीनों अच्छे चित्र के प्राण होते हैं। उस चित्रपट को पारखी दृष्टि से देखकर कृष्ण सक्षेप में उसे “दर्शनीय” कहकर उसके गुणों की प्रशंसा करते हैं। यह उल्लेख इस बात का साक्ष्य है कि दूसरी-तीसरी शती के लगभग तक समाज में चित्रकला के षडंगों का व्यापक प्रचार हो चुका था और लोग अच्छे-बुरे चित्रों की परख करने लगे थे। मुसलमानों तक इनका प्रचार और भी बढ़ गया, जिसका दिग्दर्शन कालि-

सादि की रचनाओं में चित्र के प्रयोग में एक नया प्राण होता है। इसी काल में रचित विष्णुधर्मोत्तरपुराण के चित्रसूत्र में भी चट्टियों का चित्रित वर्णन है जो चित्रकार की इच्छातः चित्र रचना के लिए पथ-प्रदर्शक का कार्य करते हैं। चित्र के इन्हीं छोटों अंगों को पुरोहित ने एक संज्ञा में समीक्षित कर दिया है। उन चट्टियों का विश्लेषण बीसवीं शती के कला-शालोचकों में जगन्नी रत्ननाथनाथ त्रैलोक्य कुमारनाथजी आदि ने किया है।

चित्रकार स्वनिर्मित चित्रों को लोगों के सम्मुख प्रदर्शित करने थे जिससे दर्शक उनके चित्रों की आलोचना करें। उनका मनोभाव उपासक, श्रद्धा, अभिमान आकुल, निःकमजरी आदि ग्रन्थों में मिलता है। कला विचक्षण व्यक्ति चित्र के रूपांतर, लक्षणों, वर्णमोजन, भावाभिव्यक्ति, रसबोध, सौंदर्यबोध आदि के आधार पर उसके गुण-दोषों का वर्णन करते थे। अजंता में गुप्तकाल के अंतिम काल में निर्मित चित्रों में चित्रदोष दिखाई देते हैं। चित्रसूत्र में भी चित्र के गुण-दोषों का वर्णन है जिसमें कलाकार दोषों को दूरकर चित्र में गुणों का समावेश करे। दोषयुक्त प्रमाणहीन चित्रों का निर्माण करने में उसका जो दुष्परिणाम होता है वह भी बतलाया गया है।

चित्र का सर्वोत्तम गुण प्राण या जीवनरस, रस और भाव है जिसके संबंध में रस के आदि प्रणेता भरत ने नाट्यशास्त्र में चित्रित मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत किया है। भरत ने अथर्ववेद से रस-तत्त्व के ग्रहण करने का उल्लेख किया है। सम्प्रदाय, विश्वनाथ, रामन, अभिनवगुप्त आदि आचार्यों ने भी रस-भाव तथा उसकी आनन्दमूलकता का प्रतिपादन किया है, जगन्नी रत्ननाथ के संदर्भ में इस ग्रन्थ में विश्लेषित किया गया है। वस्तुतः रस, भाव, छंद, ध्वनि या शब्दनायक गुण चित्र में प्रकट होकर चित्र को मजीब और आकर्षक बनाते हैं। इनके अतिरिक्त चित्र में भूषण या अलंकरण भी गुण हैं। इन प्रायः दम्बों, बाईयों आदि में आलंकारिक डिजाइनों के प्रयोगों द्वारा चित्रों में बाह्य शोभा की अभिवृद्धि की जाती है। इसके अतिरिक्त साहित्य के अलंकारों जैसे— दमक, अनुप्रास आदि अलंकारों से भी इन आलंकारिक डिजाइनों का समर्थ दिखाया गया है जो नवीन प्रयास हैं। काव्यों में नायिकाओं के लज्जा आदि चौदह अलंकारों का भी वर्णन है जिसके समावेश से चित्र में अतिरिक्त शोभावृद्धि होती है।

संस्कृत साहित्य के उल्लेखों के समग्र अध्ययन से तत्कालीन चित्रकारों की सामाजिक और आर्थिक स्थिति का भी ज्ञान होता है। चित्रकला समाज के सभी वर्गों के लोगों के मनोरंजन का प्रबल साधन थी। सभी सुसभ्य नागरिकों के लिए ललित कलाओं में प्रधान चित्रकला का ज्ञान प्राप्त करना आवश्यक था, किंतु उन सभी को निपुण चित्रकार (मास्टर आर्टिस्ट) नहीं कहा जा सकता। चित्रकार के लिए चित्रकार, किलपी, वर्णटि, रूपदक्ष, रंजाजीव शब्द भी प्रचलित थे। चित्र के ज्ञानकार को चित्रविग्न और चित्रकला की शिक्षा देने वाले गुरु को चित्राचार्य तथा चित्रविद्योपाध्याय कहा जाता था। निपुण चित्रकारों द्वारा निर्मित चित्र राजा-महाराजाओं द्वारा प्रशंसित एवं पुरस्कृत होते थे और उनका यश देण-देजांतर में फैलता था, प्रियजन की प्रीति प्राप्त होती थी, मनोरंजन पूर्ण होता था। उन्हें समारोहों में दूर-दूर से चित्राकन के लिए बुलाया जाता था। ये व्यावसायिक चित्रकार चित्राकन में धनोपाजन करके अपनी जीविका चलाने थे और अपने परिवार का भरण-पोषण करते थे। प्रतिकूल परिस्थिति में भी मुखपूर्वक जीवन-यापन करते थे। चित्रकार केवल यश की कामना से ही चित्र नहीं बनाते थे बल्कि धार्मिक भावना से श्रद्धा-भक्ति से औत्तरोत्त होकर भी देवी-देवताओं के चित्र अंकित करते थे। कुछ चित्रकार चित्रपट पर यमराज और यमपुरी का भयानक चित्र अंकित करके लोगों को भयभीत करके, सत्कर्म करने को प्रेरित करते थे।

प्राचीनकाल में चित्रों पर नाम लिखने की परंपरा नहीं थी, इसीलिए उन प्राचीन चित्रकारों के नाम नहीं प्राप्त हो रहे। फिर भी संस्कृत साहित्य के मथन करने पर दो निपुण चित्रकारों का नामोल्लेख प्राप्त होता है— उत्तर रामचरित (अंक १) में रामनाथ से अखि उत्थात्मक रामायणी कथा को चित्रित करने वाले अर्जुन नामक चित्रकार

तथा तिलकमंजरी में व्यक्ति-चित्रण में निपुण गंधर्वक नामक चित्रकार । इन दोनों ग्रन्थों के प्रसंगों को पढ़ने से यह आभास होता है कि नभवतः ये व्यावसायिक चित्रकार थे और अत्यन्त सजीव यथार्थ चित्रण करने में निपुणता के कारण उनकी अत्यधिक प्रसिद्धि थी । इसीलिए कवि उनका नामोल्लेख करने का लोभ गवर्ण न कर सके ।

उक्त कुण्ड की मूर्तियाँ भी बहुधा कला-प्रवीणा होती थीं । महाभास तथा भागवत पुराण में वाणामुर की कन्या उषा की अन्तर्गणिनी रानी चित्रलेखा, जो सर्वप्रथम नागी-चित्रकर्तृ है, उनका नामोल्लेख इसका साक्ष्य है । मूर्तियाँ अपने घरों में बृहत् चित्र-प्रदर्शनी का भी आयोजन करती थीं और चित्रकला प्रतियोगिताओं में अपना कौशल दिखानती थीं । प्राचीन काल में चित्रविद्या की इतनी व्यापक प्रथा थी कि परिव्राजिका स्त्रियाँ, ग्राम्य स्त्रियाँ तथा निम्न वर्ग की स्त्रियाँ भी इस कला में अतिनिपुण होती थीं और चित्रकला के गुणों की उन्हें परख थी । कलाओं का ज्ञान रखने वाले नर-नारी सुसंस्कृत समझे जाते थे । वे मनोविनोद के लिए प्रायः प्रतिकृति चित्र (शब्रीह) अधिक बनाते थे । वार-वर्नितायें भी कला में निपुणता प्राप्त करके, विदुषी कहलाने की अभिलाषा से चित्रकर्म में शौक से प्रवृत्त होती थीं, किंतु प्रेमी-प्रेमिका का चित्र मनोविनोद के लिए बनाना उन्हें वर्जित था ।

नगरी के मध्य मंदिरों में सार्वजनिक चित्रशाला, राजमहालों में राजकीय चित्रशाला, नाट्यशालाओं में नाट्य-चित्रशाला, अंतःपुर के वासभवन में पति-पत्नियों की निजी चित्रशाला, व्यक्तिगत चित्रकारों की निजी चित्र-शालाएँ होती थीं, जिनकी भित्तियों पर विभिन्न रंगों एवं विषयों के चित्र अंकित किये जाते थे, किंतु वासभवनों में केवल शृंगार, हास्य एवं शान्त रसों का चित्राकन किया जाता था । भित्तिचित्रों से सुसज्जित राजदरबारों में चित्रकारों की सभा होती थी । वहाँ चित्रकारों के नवीन चित्रों का रसास्वादन बड़ी तन्मयता से लोग करते थे और उनकी कला-कुशलता की भूरि-भूरि प्रशंसा करते थे । राजा-महाराजा चित्रकारों का सम्मान करते थे । उन्हें सामन्तों के समान जीविकोपार्जन के लिए जागीर भी दी जाती थी । चित्रकार राजाओं की निध्रि-सदृश होते थे, जिसका उदाहरण मुगल दरबार में भी मिलता है । सुसंस्कृत गृहों के अंतःपुर में शयनकक्ष स्वतः एक चित्रशाला होती थी जिसमें पति-पत्नी तरंग उठने पर प्रायः श्रृंगारिक चित्राकन करते थे । सुसभ्य नागरिक चित्रफलक पर चित्र का अभ्यास करते थे । वे एक पेटिका में रंग, तूलिका आदि चित्रोपकरण रखते थे तथा प्रेमी-प्रेमिका उपहार में इसे देने भी थे । किंतु दान में चित्र को देना वर्जित था ।

चित्र-निर्माण स्वतंत्र एवं मुद्रिकमित नगर-व्यवसाय भी था । नगर-व्यवसायियों की तालिका में चित्रकारों की भी गणना की गई है । चित्रकारी करने के लिए जातिगत बंधन नहीं था । इस व्यवसाय की देखरेख के लिए पदाधिकारियों की नियुक्ति की जाती थी । शिल्पियों की आजीविका का प्रबन्ध नगरी तथा गाँवों से आने वाली आय द्वारा किया जाता था । चित्रकार कारीगरों का संरक्षण करना तथा उनके व्यवसाय का प्रवर्धन करना पदाधिकारियों का कार्य था । यदि कोई व्यक्ति इन्हें प्रताड़ित करता, कार्य या आमदनी में विघ्न डालता तो ये अधिकारी उसे कठिन अर्थदण्ड देते थे और कारीगर के हाथ काटने या शारीरिक क्षति पहुँचाने वाले व्यक्ति को मृत्युदंड दिया जाता था । चित्रकारों को उनके पारिश्रमिक के रूप में शुल्क दिया जाता था । कौटिल्य ने अर्थशास्त्र में यह भी कहा है कि शिल्पी लोग ईमानदार नहीं होते ।

चित्रकला की शिक्षा प्राप्त करने वाले जिज्ञासुओं को चित्रविद्योपाध्याय इस कला की शिक्षा देते थे । चित्रकला-शिक्षा दो प्रकार से दी जाती थी — (१) गुरु-शिष्य परंपरा मुकुलबिधि से और (२) वंश-परंपरागत कला-शिक्षा । चित्रकला व्यवसाय के अधिक प्रचार के कारण नगरों में कभी-कभी व्यावसायिक शिक्षा देने वाले

आचार्य भी रहते थे। इन आचार्यों की प्रयोगशाला में नवागन्तुक विद्यार्थी अपने मित्रों से परामर्श करके, मनोवाञ्छित शिल्प में प्रवीणता प्राप्त करने के लिए आता था। विद्यार्थी को आचार्य निःशुल्क शिक्षा देते थे। वे उसे पुत्रवत् मान-कर भोजन-वस्त्रादि की व्यवस्था भी करते थे। विद्यार्थी से गृह-परिचर्या कराने वाला आचार्य तथा शिक्षा समामि के पूर्व ही आचार्य के गृह से लौट आने वाला विद्यार्थी — दोनों ही समाज में घृणा से देखे जाते थे। कला शिक्षा पूर्ण करके, गुरु की अनुमति लेने के उपरान्त घर लौटने वाला विद्यार्थी कला-विशेषज्ञ माना जाता था। वंश-परंपरागत व्यावसायिक कला-शिक्षा भी बहुत उच्चकोटि की थी। पिता की व्यावसायिक कला का अनुसरण बाल्यकाल से ही पुत्र करता था। उसी वातावरण में रहने के कारण वह सरलता से, निरंतर अभ्यास करके उस कला को सीख लेता था।

विष्णुधर्मोत्तर पुराण तथा शुक्रनीति के साक्ष्यों से प्रतीत होता है कि शास्त्रकार चित्रकारों, शिल्पियों को अपनी मुट्ठी में रखते थे। वे निर्दिष्ट करते हैं कि शिल्पियों को शिल्प शास्त्र के नियमानुसार ही चित्र या मूर्ति बनाना चाहिये, अन्यथा रीति से बनाये गये दोष पूर्ण चित्रों से चित्रकार का विनाश हो जायेगा। देवताओं की दृष्टि ऊपर, नीचे, तिरछी, न्यून, क्रुद्ध तथा क्षीण या लंबे-चौड़े उदर वाली, फैले मुह वाली, इत्यादि प्रमाणहीन चित्र-मूर्ति बनाने से चित्रकार की मृत्यु, पत्नी-पुत्र-शोक, परिवार का विनाश, धननाश, देश-समाज पर विपत्ति एवं नाश होगा। ऐसा कहकर वे कलाकारों को भयभीत करके रखते थे जिससे कलाकार शास्त्रोक्त विधि से ही चित्र-मूर्ति बनायें और उनसे उन नियमों का ज्ञान ग्रहण करे। शुक्रनीति में यह भी निर्देश है कि क्षणिक चित्रों-मूर्तियों में शास्त्रोक्त प्रमाण लक्षणादि का अभाव होने से दोष नहीं होता, किंतु चिरकालिक चित्र मूर्ति में शास्त्रोक्त नियमों का पालन करना आवश्यक है। चित्रसूत्रकार का कथन है कि शास्त्रोक्त नियमानुसार चित्र बनाने से चित्रकार, समाज, देश सभी का कल्याण होता है। जिस घर में इसकी प्रतिष्ठा की जाती है, वहा भंगल होता है तथा सभी कलाओं में श्रेष्ठ यह चित्रकला धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष को प्रदान करती है।



7

8

9

10

11

परिशिष्ट (क) चित्रोत्पत्ति संबंधी कथाएँ

चित्रोत्पत्ति सबधी तीन कथाये परम्परागत चली आ रही हैं - (१) विष्णुधर्मोत्तर पुराण में नर-नारायण की, (२) चित्रलक्षण मे नग्नजित् की और (३) महाभारत तथा भागवत पुराण में उषा-अनिरुद्ध की कथा ।

(१) विष्णुधर्मोत्तर पुराण, अध्याय ३५ मे चित्रोत्पत्ति के विषय मे एक आख्यान है जिसके अनुसार इस भौतिक या लौकिक आवश्यकता के लिए चित्रकला का आविष्कार हुआ । मार्कण्डेय मुनि का कथन है कि चित्रसूत्र (चित्रकला या चित्र-निर्माण के नियम और प्रकार) का निर्णय स्वयं नारायण ने कियो । कथा है कि नर तथा नारायण नाम के दो ऋषि बदरिकाश्रम मे तपश्चर्या कर रहे थे । अप्सराये आश्रम में विचरण कर रही थी । नारायण मुनि को उनके मनोगत भावो को समझने में देर न लगी । उन सुर-सुन्दरियो को बचना देने के लिए महामुनि नारायण ने अति सुगन्धित सहकार (आम, जो अत्यन्त कामोत्तेजक माना जाता है) की सरस लकड़ी लेकर, उससे पृथ्वी पर एक अति लावण्यमयी उत्तम स्त्री का चित्र बनाया जो अप्सराओं में भी श्रेष्ठ दिखाई पडने लगी और जिसे देखकर वे सभी अप्सराये लज्जित होकर स्वर्ग लौट गईं । नारायण मुनि के द्वारा रची गई इस अप्सरा का नाम उर्वशी (उर्व्या अर्थात् भूमि पर उरेही, उत्कीर्ण अथवा अकित) पडा, जो अप्सराओ मे सर्वसुन्दरी प्रसिद्ध हुई । नारायण मुनि ने चित्राकन के इस अद्भुत कार्य के अतिरिक्त चित्रकला के शुभाशुभ लक्षणो से युक्त चित्र-शास्त्र का निर्माण एव विवेचन कर उसे अभ्युत (कर्म से च्युत न होने वाले) विश्वकर्मा को सुपुर्द कर दिया कि वे इस विद्या को आगे बढ़ावें । इस नर-नारायण की कथा मे नारायण द्वारा प्रथम चित्राकन एव शास्त्र-विवेचन संबंधी ५वीं शती की गुप्त-कालीन एक मूर्ति देवगढ़ (जिला-झासी) के दत्तावतार मंदिर की पश्चिमी भित्ति पर है (चित्र-३२) ।

उक्त पौराणिक कथा दो बातो की ओर सकेत करती है, (१) चित्र बनाने के लिए उसका शास्त्र (चित्र-सूत्र) उक्त आरम्भिक चित्र पर आधारित है और (२) यह देव-स्थपति विश्वकर्मा को सिखाया गया । इससे यह सिद्ध होता है कि स्थपति को भी चित्रकला का अभ्यास करना पड़ता था । अतः चित्रकला का संबंध स्थापत्य कला और मूर्तिकला से भी है । प्राचीन मानव सभ्यता मे स्थापत्य, मूर्ति और चित्रकला का पारस्परिक संबंध एक था किंतु बाद मे ये तीनो कलाये विभक्त की गईं ।

(२) चित्र की लौकिक उत्पत्ति का सर्वप्रथम उल्लेख नग्नजित् के "चित्रलक्षण" के एक कथानक मे मिलता है जिसमे ब्रह्मा ने भयजित् नामक राजा से ब्राह्मण-पुत्र के जीवन-दान के प्रसंग में कहा कि - "यदि तुम इस लडके को पुनरुज्जीवित ही करना चाहते हो तो इसका एक चित्र खींचो और मैं उसमें प्राण डाल देता हूँ । राजा ने वैसा ही किया और वह पुत्र जीवित हो उठा । पुनः ब्रह्मा ने राजा से कहा - तुम मेरी कृपा से इस ब्राह्मण बालक का चित्र बना सके । यह वास्तव मे ससार की प्रथम चित्र-रचना है । अब तुम देवस्थपति विश्वकर्मा महाराज के पास जाओ और चित्रविद्या की शिक्षा लो ।

(३) नारी चित्रकर्तृ द्वारा चित्रकला की उत्पत्ति का उल्लेख सर्वप्रथम 'महाभारत' में उषा-अनिरुद्ध के आख्यान मे प्राप्त होता है । बाणासुर नामक विद्याधर की उषा नाम की एक परमसुन्दरी कन्या थी । विवाह से पूर्व ही एक अनदेखे, अनसुने अनिरुद्ध नामक पुरुष से उसका स्वप्न मे मिलन हुआ, उषा उस स्वप्न वाले पुरुष का बारम्बार स्मरण कर बहुत विकल हुई ।

बाणासुर का कुम्भाण्ड नामक मन्त्री था और उसकी चित्रलेखा नाम की कन्या उषा की सखी थी। चित्रलेखा ने उषा की मनोदशा देखकर उसका कारण उससे जाना और उसका दुःख दूर करने का वचन दिया तथा कहा कि तुम्हारा स्वप्न में मिला हुआ पति बिलोकी में होता चाहिये। मैं चित्र अंकित करती हूँ, तू स्वप्न में देखे हुए अपने प्राणप्रिय को मुझे बता दे, फिर उसका पाता दुर्लभ नहीं। यह कह चित्रलेखा ने चित्र अंकित करना प्रारम्भ किया और देव, गन्धर्व, किन्नर, मनुष्यादि का एक-एक करके व्यक्ति-चित्र बनाया। अनिरुद्ध का चित्र देखते ही उषा लज्जा से सिर नीचा कर, प्रेम से ओत-प्रोत, मन-ही-मन खिल उठी। चित्रलेखा ने उषा के मनोभावों को देखकर, स्वप्न-दृष्ट पुरुष के उस चित्र को श्रीकृष्ण का पौत्र, प्रद्युम्न का पुत्र अनिरुद्ध जानकर, उसका उषा में मिलन कराया।

उपर्युक्त आख्यानों से प्रतीत होता है कि लौकिक आवश्यकता ही चित्रोत्पत्ति का आधार है तथा उसमें सभी नभचर, जलचर, थलचर प्राणी चित्र के मुख्य विषय हैं, एवं उसमें भी मानवाकृति का स्थान सर्वप्रमुख है।

परिशिष्ट (ख) रूप शब्द के विविध अर्थ

संस्कृत साहित्य में “रूप” शब्द के भिन्न-भिन्न अर्थ और व्याख्यायें उपलब्ध होती हैं, जिनका वर्णन पीछे किया जा चुका है। उनके अतिरिक्त भी बहुत सी व्याख्यायें हैं जिन्हें नीचे उद्धृत किया जा रहा है —

(१) नाट्यदर्पण (११५३।७८) में कहा है कि — नाटक के अन्तर्गत आने वाली गर्भमन्त्रि का दूसरा भेद “रूप” है। उसमें रूप का लक्षण करते हुए रामचन्द्र गुणचन्द्र कहते हैं — “रूपं नानार्थसंशयः” — अनेक प्रकार के अर्थों का संशय (वर्णन करना) “रूप” कहलाता है।

“नानारूपाणामर्थानां संशयो नवधारणं रूपमिव रूपम्। अनियतो ह्याकारो रूपमुच्यते।” — अनेक प्रकार के अर्थों का संशय अर्थात् किसी एक अर्थ का निश्चय न कर सकना रूप के समान अनियताकार होने में वह रूप कहलाता है। अनियत आकार को “रूप” कहा जाता है। जैसे — कृत्यारावणे रामो जटायुषमप्रत्यभिजानन्नाह।...

गिरिरममरेन्द्रेणाद्य निरलूनपक्षः
कृतरिपुरसुरेशः शान्तितो वनतेयः
अपर्मिह मनो मे नः पितुः प्राणभूतः
किमुत बत स एष व्यपेतायुर्जटायुः इति।

अर्थात्—जैसे—कृत्यारावण में (रावण द्वारा मारे गये) जटायु को न पहचान सकने पर राम कहते हैं —

क्या आज देवराज इन्द्र ने इस पर्वत के पक्ष काट डाले हैं ? अथवा दैत्यों के राजा ने बैर के कारण गरुड़ को काट डाला है। मेरे मन में एक और बात भी आती है कि ये हमारे पिता के प्राणभूत घनिष्ठ मित्र मृत जटायु हैं।

इसमें मृत जटायु को देखकर नाना प्रकार के अर्थों का संशय दिखलाया गया है, इसलिए यह “रूप” नामक अंग का उदाहरण है। कुछ लोग “रूपं वितर्कवद् वाक्यम्” — वितर्क युक्त वाक्य “रूप” है यह लक्षण रूप का करते हैं। अन्य कुछ लोग कहते हैं — “चित्रार्थं रूपकं वचः” अर्थात् विचित्र अर्थ वाला “रूप” कहलाता है, यह “रूप” का लक्षण बतलाते हैं। जैसे — वेषीसहार नाटक के पंचम अंक में सुन्दर के संग्राम का विचित्र रूप से वर्णन है। यह रूप नामक अंग का उदाहरण है।

(२) यशोधर “कामसूत्र” की टीका में रूप की व्याख्या करते हैं — “रूपं संस्थानं वर्णश्च” — अर्थात् संस्थान और वर्ण को रूप कहते हैं।

(३) हर्षचरित—एक सांस्कृतिक अध्ययन में छपाई किये वस्त्रों का उल्लेख किया गया है। इसमें दो प्रकार के वस्त्रों का वर्णन है। एक तो जिन पर फूल-पत्तियों के काम की छपाई आड़ी लहुरियों के रूप में छापी जाती थी। सफेद या रंगीन जमीन पर फूल-पत्ती की आकृतियों वाले ठप्पों को आड़े या टेढ़े ढंग से छेदकर छपाई की जाती है। इसी से फूल-पत्तियों का जंगला कपड़े पर बन जाता है। इसके लिए बाण ने — “कुटिलक्रमरूपक्रियमाणपल्लवपरभाग” इस पद का प्रयोग किया है। इसमें चार शब्द पारिभाषिक हैं — कुटिल-क्रम, रूप, पल्लव और परभाग। यहाँ रूप का अर्थ ठप्पों से बनाई जाने वाली रेखाकृतियों या डिजाइनों से है। इसे अब भी “रेख की छपाई” या “पहली छपाई”

कहते हैं। आकृति युक्त ठप्पे के लिए प्राचीन पाणिनीय शब्द "रूप" है। पाणिनि सूत्र "रूपादाहतप्रगंसमोर्यप्" (५।१।१२०) में आकृतियुक्त ठप्पों से बनाये जाने वाले प्राचीन मिक्को (रूपादाहतं रूप्यं कार्वाणम्) के अर्थ में रूप शब्द प्रयुक्त हुआ है।

ठप्पे में रूप (आकृति) बनाने थे। ये रूप प्रतीकात्मक होने थे। इसकी भी जानकारी लोगों को कराई जाती थी। पाणिनि के सूत्र "रूपादाहतप्रगंसमोर्यप्" में ज्ञान होता है कि प्राचीनकाल में ऐसे रूप या आकृति युक्त ठप्पे होते थे, जिनसे प्राचीन मिक्कों पर प्रतीकात्मक आकृति बनाई जाती थी और इसे आहतमुद्रा कहा जाता था। ऐसी धातु निर्मित आहतमुद्राये पुरातात्विक खुदाई में बहुत सी प्राप्त हुई हैं।

(४) हर्षचरित में कहा है — "परिमंडलवदरीमंडपकतल — निखात खदिर कील बद्धवत्सख्ये" — अर्थात् बेरी के गोल मंडपो के नीचे खैर के खूटे गाड़कर वछड़े बांध दिये गये थे। वत्सरूप-वच्छरूप-बाछरूप। रूप-पशु।

अतः (१) "कुटिलक्रमक्रियमाणरूप" — यहाँ पर रूप का अर्थ चित्रादन है। (२) रूप-आकृति युक्त ठप्पा (यह लक्षणार्थ से होगा)। रूपादाहत-ठप्पे से छापी गई आकृतियों से युक्त मिक्को या आहतमुद्राये। (३) रूप — पशु।

(५) दर्शन शास्त्र में भी "रूप" शब्द आता है। वैशेषिक दर्शन में द्रव्य के २४ गुणों में रूप भी एक है। सांख्य दर्शन में भी पंचतन्मात्राओं (गन्ध, स्पर्श, रूप, रस, गंध) में रूप भी एक है। पंचतन्मात्राओं से पंचमहाभूतों (शब्द से आकाश, स्पर्श से वायु, रूप से अग्नि, रस से जल तथा गन्ध से पृथ्वी) की उत्पत्ति होती है। पंच ज्ञानेन्द्रियों में नेत्रेन्द्रिय से रूप का ज्ञान होता है। इस प्रकार यहाँ रूप शब्द का दार्शनिक अभिप्राय है।

परिशिष्ट (ग) प्रमाण की दार्शनिक व्याख्या

प्रमाण के सबंध में पीछे विचार किया जा चुका है। उनके अनिरिक्त भी दर्शन शास्त्रों में प्रमाण की व्याख्या की गई है, जो नीचे प्रस्तुत है . .

न्याय दर्शन में प्रमाणादि षोडश पदार्थ कहे गये हैं जिसमें प्रमाण ही सबसे प्रधान है। प्रमाण का लक्षण है — “कारणदोष-बाधक ज्ञानरहितम् अग्रहीतग्राहि ज्ञानं प्रमाणम्” । — वही ज्ञान प्रमाण कहलाता है — (१) जिसके उत्पन्न करने वाले कारणों में कोई दोष नहीं होता, (२) जो किसी दूसरे ज्ञान के द्वारा बाधित नहीं होता तथा (३) जो पहले से न जाने हुए पदार्थ को बतलाता है। इन तीनों वैशिष्ट्यों से संयुक्त ज्ञान ही प्रमाण की कोटि में आता है।

प्रमाणादि षोडश पदार्थों के तत्त्व ज्ञान से मोक्ष की प्राप्ति होती है। यह तत्त्वज्ञान अथवा पदार्थ-ज्ञान कैसे प्राप्त हो, इसके लिए शास्त्रकारों ने कहा है — उद्देश्य, लक्षण और परीक्षा — के द्वारा तत्त्वज्ञान प्राप्त होता है। न्याय-सूत्र के ऊपर भाष्य करने वाले वात्स्यायन ने भी इस शास्त्रप्रवृत्ति का उद्देश्य, लक्षण और परीक्षा रूप से तीन भेद दिखलाया है।

प्रमाण को कमौटी पर कसने से ही पदार्थों की वास्तविकता ज्ञात होती है, इसलिए प्रथमतः प्रमाण का निरूपण करना आवश्यक है। “प्रमाकरणं प्रमाणम् । अत्र च प्रमाणं लक्ष्य, प्रमाकरणं लक्षणम् ।” — प्रमा के कारण को प्रमाण कहते हैं और यहा प्रमाण लक्ष्य है, प्रमा का कारण लक्षण है जो कारण होगा वह सफल ही होगा यह नियम (व्याप्ति) सर्वत्र प्रसिद्ध है।

“प्रमा” क्या है ? किसी वस्तु के असद्विध तथा यथार्थ अनुभव को प्रमा कहते हैं। सारांश यह निकला कि प्रमाण किसी विषय का यथार्थ-ज्ञान (संशय-विहीन ज्ञान) पाने का कारण या उपाय है। “प्रमा चाज्ञाततत्त्वार्थ-ज्ञानम् ।” — पहले से न जाने गये (अज्ञात) और सत्य अर्थ के ज्ञान को प्रमा (एनलाइटमेन्ट) कहते हैं। प्रमा से यथार्थ-ज्ञान प्राप्त करने के सभी उपायों का (प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान और शब्द-न्याय दर्शन में) बोध होता है। षट्-दर्शनो में तथा जैन, बौद्ध, चार्वाक दर्शनों में प्रमाणों की संख्या भिन्न-भिन्न मानी गई है। यथा ...

- (१) न्याय-दर्शन में “प्रमाण” चार हैं — प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान और शब्द ।
- (२) वैशेषिक-दर्शन में “प्रमाण” दो हैं — प्रत्यक्ष और अनुमान ।
- (३) सांख्य-दर्शन में “प्रमाण” तीन हैं — प्रत्यक्ष, अनुमान और शब्द ।
- (४) योग-दर्शन में “प्रमाण” तीन हैं — प्रत्यक्ष, अनुमान और शब्द ।
- (५) पूर्वमीमांसा-दर्शन में “प्रमाण” छ हैं — प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान, शब्द, अर्थापत्ति और अनुपलब्धि । अनुपलब्धि प्रमाण को केवल भाट्टमीमांसक मानते हैं ।
- (६) उत्तर मीमांसा (वेदान्त-दर्शन) में “प्रमाण” छ हैं — प्रत्यक्ष, अनुमान, उपमान, शब्द, अर्थापत्ति और अनुपलब्धि (अद्वैत वेदान्त) ।

- (७) जैन-दर्शन में "प्रमाण" तीन हैं - प्रत्यक्ष, अनुमान और शब्द ।
- (८) बौद्ध-दर्शन में "प्रमाण" दो हैं - प्रत्यक्ष और अनुमान ।
- (९) चार्वाक-दर्शन में "प्रमाण" एक है - चार्वाक के अनुसार प्रत्यक्ष ही एक मात्र प्रमाण है । उपर्युक्त नवों दर्शनों में प्रमाण की विस्तृत व्याख्या के लिए दृष्टव्य यह है - तत्त्व-चिन्तामणि, प्रवचन-भाष्य, पद्मदर्शन समुच्चय, भारतीय दर्शन आदि ।

इस प्रकार सभी दर्शनों का विश्लेषण करने पर माराश यह निकलता है कि "प्रत्यक्ष" को सभी लोग प्रमाण मानते हैं, प्रत्यक्ष के द्वारा हमें भौतिक जगत् का ज्ञान प्राप्त होता है, किन्तु केवल चार्वाक को छोड़कर अन्य सभी दर्शनों में "अनुमान" को भी प्रमाण माना गया है । जैसे धूम को देखकर अग्नि का अनुमान अवश्य होता है, बिना अग्नि के धूम नहीं उत्पन्न हो सकता । उपमा, शब्द, अर्थापत्ति और अनुपलब्धि को कुछ लोग अलग-अलग प्रमाण मानते हैं और कुछ लोग अनुमान प्रमाण के अन्तर्गत ही ये सब समाहित मानते हैं । प्रत्यक्ष भी लौकिक और अलौकिक दो प्रकार का होता है । इस विषय में देखा गया है कि इन्द्रिय का वस्तु के साथ किस तरह सम्पर्क होता है । सामान्यतः आत्मा का चैतन्य बुद्धि में जब प्रतिबिम्बित होता है तब ज्ञान का उदय होता है । प्रश्न है प्रमा का स्वरूप क्या है ? सांख्य-दर्शन में बुद्धि को भी महत्त्व माना गया है । चैतन्य केवल आत्मा (पुरुष) का धर्म है, किन्तु आत्मा को स्वतः विषयों का साक्षात्कार नहीं होता । यदि ऐसा होता तो हमें सर्वदा सब विषयों का ज्ञान रहता, क्योंकि आत्मा सर्व-व्यापी है । आत्मा को बुद्धि, मन और इन्द्रियों के सहारे विषयों का ज्ञान होता है । जब इन्द्रियों और मन के व्यापार में विषयों का आकार बुद्धि पर अंकित हो जाता है और बुद्धि पर आत्मा के चैतन्य का प्रकाश पड़ता है तब हमें उन विषयों का ज्ञान होता है । आत्मा में प्रत्यक्ष ज्ञान उत्पन्न होने के लिए त्रिविध सञ्चर की आवश्यकता होती है - आत्मा का संयोग मन से, मन का इन्द्रिय के साथ तथा इन्द्रिय का विषय के साथ सन्निकर्ष सम्पन्न होता है । आत्म-मन - संयोग ज्ञान-सामान्य के लिए आवश्यक होता है । इस प्रकार प्रमाण के संबन्ध में अनेक गूढ़ विचार सन्निहित हैं ।

परिशिष्ट (घ)
“महाकवि बाण का प्रमुख वर्ण-विन्यास”

विभिन्न वर्णों के द्वारा रूप प्रस्फुटित करने में महाकवि बाण अति निपुण थे। रंगों का प्रचुर व्यवहार जैसा ‘कादम्बरी’ और ‘हर्षचरित’ में देखने को मिलता है वैसा अन्यत्र कही नहीं। बाण भी प्रमुख पांच रंगों को मानते हैं, किन्तु उनके मिश्रण से अनंत (शेडों) उपवर्णों की अवतारणा उन्होंने इन ग्रन्थों में की है। विशेष रूप से श्वेत, रक्त, हरित, पीत, कपोत, भूरा इन रंगों के भेद तो बाण ने अत्यधिक दिखलाये हैं। यहां पर ही श्वेत वर्ण के १३ प्रकार भेद दिये जा रहे हैं। इनके अतिरिक्त भी उनके न जाने और कितने भेद किये जा सकते हैं, जिनको बाण ने सूक्ष्म निरीक्षण करके परखा है। इसी प्रकार अन्य वर्णों के विषय में भी समझना चाहिये। यथासंभव यहां पर उनके रंगों के कुछ शेडों को उद्धृत किया जा रहा है।

(१) श्वेत रंग के भेद .

- (१) हरिताल शैल श्वेत^१
- (२) हंस-धवल^२
- (३) कमल (पुण्डरीक) श्वेत^३
- (४) सिन्दुवार श्वेत^४
- (५) कर्णिकार^५ श्वेत
- (६) चंपक^६ श्वेत
- (७) फेन^७ श्वेत ।
- (८) क्षीर (दुग्ध) धवल^८ ।
- (९) शंख धवल^९
- (१०) (हाथी) दात के समान धवल^{१०}
- (११) पूर्ण विकसित केतकी के समान पिञ्जरित धवल^{११}

-
- १—हरितालशैलावदातदेहः ।—हर्ष०, १८८ ।
 - २—हंसधवला धरण्यामपतज्ज्योत्स्ना ।—काद०, ९६ ।
 - ३—हिमकरसरसि विकचपुण्डरीकसिते । — काद०, ९६ ।
 - ४—अभिनवसितसिन्दुवारकुसुमपाण्डुरैः । — काद०, ९६ ।
 - ५—(i) कर्णिकारगौरेण वीघ्रकञ्चुकच्छन्नवपुषा । — हर्ष०, ६१
(ii) कर्णिकारगौरेण व्यायामव्यायतवपुषा । — हर्ष०, ६९ ।
 - ६—अकलमुरभिनिःश्वमितया चम्पकावदातया । — हर्ष०, ३३ ।
 - ७—पीयूषफेनपटलपाण्डरम् । — हर्ष०, १० ।
 - ८, ९—शंखक्षीरफेनपटलपाण्डरेण । — हर्ष०, २१ ।
 - १०—दन्तपाण्डरपादे शशिमय इव । — हर्ष०, ७० ।
 - ११—विकचकेतकीगर्भपत्रपाण्डरं रजः सङ्घातम् । — हर्ष०, २० ।

- (१२) मुक्ता (मोती) के समान धवल^१
 (१३) शरद कालीन मेघ के समान श्वेत वर्ण^२ ।

(२) लाल वर्ण के भेद .

- (१) बन्धूकपुष्प के समान लाल^३
 (२) कुकुमपिञ्जरित^४
 (३) कुसुम्भरागपाटल^५
 (४) घातकी पुष्प के गुच्छे के समान रक्त-वर्ण^६
 (५) सिन्दूरी लाल^७
 (६) मन्दार पुष्प के समान लोहित^८
 (७) मञ्जिष्ठा^९ (मजीठ) के समान लाल
 (८) पिञ्जर^{१०} (-पिगल) प्रभातकालीन सूर्य के समान
 (९) कबूतर के पैरो के समान लाल^{११}
 (१०) जपा-पुष्प के गुच्छे के समान पाटल^{१२}
 (११) सध्याकालीन आतप के समान लाल^{१३}
 (१२) (i) रक्त कमल के समान लाल^{१४}
 (ii) वृद्ध कुक्कुट की चूड़ा (अर्थात् मासमयी सिर की शेखरिका) के समान लाल-वर्ण ।

(३) हरित वर्ण के भेद

- (१) (i) शुक के समान हरा^{१५}
 (ii) कदली (केले) के पत्ते के समान हरा

- १—मुक्ता धवलेषु । — हर्ष०, ९३ ।
 २—शरज्जलधरैरिव मद्य स्रुतपय पटलधवलतनुभिः । — हर्ष०, १०० ।
 ३—तस्य चाधरदीधतयो विकसितबन्धूकवन राजयः । — हर्ष०, २९ ।
 ४—कुकुमपिञ्जरितपृष्ठस्य चरणयुगलस्य । — हर्ष०, ३१ ।
 ५—कुसुम्भरागपाटल पुलकबन्धचित्रम् । — हर्ष०, ३२ ।
 ६—हस्त्रिकुतूहलिकेसरिकिशोरकलिह्यमानकठोरघातकीस्तवके । — हर्ष०, ४७ ।
 ७, ८—लोहितायमानमन्दारसिन्दूरसीमनि । — हर्ष०, ४७ ।
 ९—मञ्जिष्ठरागलोहिते किरणजाले । — काद०, ५३ ।
 १०—बालातपपिञ्जरा इव रजन्यः । — काद०, १०५ ।
 ११—पारावतपादपाटलरागः । — काद०, ९४ ।
 १२—जपापीडपाटलिम् । — हर्ष०, ९५ ।
 १३—सध्यातपच्छेदैररुणचामरिकारचितकर्णपूरैः । — हर्ष०, ९९ ।
 १४—(i) सरक्तोत्पलैरिव रक्तशालिशालेयैः । — हर्ष०, ९९
 (ii) जरत्कुक्कुटकुचूडाकृण । — हर्ष०, ३१ ।
 १५—(i) (ii) शुकहरितैः कर्णशिवनैः । — काद०, ४२ ।

- (२) हारीत (हरियल) पक्षी के समान हरा या नील वर्ण^१
- (३) मरकतहरित^२ (पन्ने (मणि) के समान हरा)
- (४) तमाल के समान गहरा हरा^३ ।

(४) धूसर (धूमिल) रंग के भेद :

- (१) धूझ (धुआँ)-समूह के समान^४ नीली पाण्डु आभा
- (२) रासभ (गर्दभ) के रोम के समान धूमिल (या धुमैली)^५
- (३) मटमैले कबूतर के समान धूम-रेखायें^६
- (४) कबूतर के कंठ के समान धूमिल^७
- (५) मछली के पेट के समान धूसर वर्ण वाले धूलि-पटल^८ ।

(५) पीत वर्ण के भेद :

- (१) गोरोचन के समान कपिल (भूरा, बादामी)^९
- (२) हरिताल तथा पके हुए बांस के पेड़ के समान कपिल^{१०} (यलोयिश)
- (३) संध्या की लाली लिए हुए, पकते हुए तालफल की त्वचा के समान मलिन पीत वर्ण वाला^{११}
- (४) जूँट के रोंगटे के समान कपिल वर्ण वाला तथा धूल-धूसर^{१२} ।
- (५) गोधूम (गेहूँ) के समान^{१३} ।

कपिल या कपिश-भूरा, बादमी, जिसमें काला-पीला रंग मिला हो, जैसे - प्रातः अथवा सायंकाल की धूप ।

- (६) वानर के कपोल की भांति कपिल वर्ण^{१४}

- १-हारीतहरिता । - हर्ष०, २२ ।
- २-मरकतहरिताना कदलीवनानाम् । (मरकत-एमरलड ग्रीन) । - काद०, ७९ ।
- ३-तरुणतरुतमालश्यामलैः । - हर्ष० २८ ।
- ४-कृष्णाजिन्नेन नीलपाण्डुभासा-धूमपटलेनेव । - काद०, ७२ ।
- ५-रासभरोमधूसरासु । - काद०, ५२ ।
- ६-वनदेवताप्रसादानां तरुणां शिखरेषु पारावतमालायमानासु धर्मपताकास्त्रिव समुन्मिषन्तीषु तपोवनान्निहोत्र-धूमलेखासु । - काद०, ५२ ।
- ७-कपोतकण्ठकबूरे तिमिरे । - हर्ष०, १४५ ।
- ८-शफरोदरधूसरे रजसि । - हर्ष०, २१ ।
- ९-गोरोचनाकपिलवृत्ति । - काद०, १२६ ।
- १०-हरितालकपिलपञ्चवेणुविटपरचितवृत्तिभिः । - काद०, ३९३ ।
- ११-सन्ध्यानुबन्धताम्रे परिणततालफलत्विषि कालमेघमेदुरे । - हर्ष०, १५ ।
- १२-धूसरीचक्रु क्रमेलककचकपिलाः पासुवृष्टयः । - हर्ष०, १६२ ।
- १३-गोधूमधामभिः । - हर्ष०, ९४ ।
- १४-कपिकपोलकपिलैः क्रमेलककुलैः कपिलायमानम् । - हर्ष०, १०० ।

(७) सिन्दूर-धूलि के समान कपिल वर्ण का रोषराग^१

यहा पर बाणभट्ट ने कपिल वर्ण को लाल वर्ण के बहुत समीप २
औदुम्बर (गूलर) गेरू अथवा ताम्र के समान हो सकता है । ३
मृत्भाण्ड वर्ण (टेराकोटा रेड) इसके भेद माने जा सकते हैं ।

(६) काला अथवा श्याम वर्ण : इसके अत्यधिक भेद (डिग्री ऐण्ड ग्रेड) हैं

- (१) बूढी भैंस एवं स्याही की भाँति (हल्का) काला^४
- (२) लगूर के चेहरे के समान कुछ अधिक काला^५
- (३) सिन्धुवार के समान नीले घोड़े^६
- (४) चाप पक्षी के समान गहन अधकार (पिचडार्क^७)
- (५) मयूर की गर्दन के समान नील वर्ण (पिकोर्क ब्लू)^८

(७) बहुरंगी रंग (या शर, शबल) — इसके भी अत्यधिक भेद हैं, जैसे .
और उनके मिश्रण से बहुत प्रकार के रंग दिखलाई देते हैं ।

- (१) विविध वर्ण वाली^९
- (२) आभरणों की प्रभा से हजारों इन्द्रधनुष (के समान रंग) बन ।
- (३) पके हुए राजमाष की रसीनी^{१०} ।
- (४) चितकवरे बाघ के चर्म के समान रंग^{११}
- (५) नील-धवल मिश्रित रंग वाला वस्त्र^{१२} ।

(८) मिश्रित रंग :

(१) नील-पाण्डु (स्वेल) के मिश्रण से धूसर रंग (ग्रे कलर^{१२})

१—सिन्दूरधूलिरिव कपिल कपोलयोरदृश्यत रोषराग । — हर्ष०, ३२३ ।

२—जरन्महिषमधीमलीमसि तमसि । — हर्ष०, १३८ ।

३—गोलांगूलकपोलकालकायलोम्नि । — हर्ष०, ४१ ।

४—नीलसिन्धुवारवर्णे वाजिनि । — हर्ष०, ४१ ।

५—चाक्षपक्षत्विषि तमस्पुदिते । — हर्ष०, २७ ।

६—नीलीरागनिहितनीलम्ना शिखिलशित्तिना वामथवणाश्रयिणा दन्तपत्रेण । — हर्ष०

७—आचमनशुविशचीमुख्यमानार्चनकुसुमनिकरशारम् । — हर्ष०, ३३ ।

८—आभरणप्रभाजालजायमानानीन्द्रधनुः सहस्राणि । — हर्ष०, १२१ ।

९—पाकविशाराहराजमाषनिकरकिमीरितैश्च । — हर्ष०, १६० ।

१०—शबलशार्ङ्गचर्मपटपीडितेन । — हर्ष०, ४१५ ।

११—तिर्यङ्नीलधवलांशुकशाराम् । — हर्ष०, १३४ ।

१२—स्कन्धदेशावलम्बिता कृष्णाजिनेन नीलपाण्डुभासा तपस्तृष्णामिपीतेनास्तनिपतत

(२) धवल-कृष्ण (काला, श्याम) के मिश्रण से धूसर रंग (ग्रे कलर)^१

(३) नील-पीत के मिश्रण से हरित वर्ण^२ ।

(४) नील और पाटल (लाल) वर्ण के मिश्रण से बैंगनी रंग^३ ।

उपर्युक्त अवतरणों में बाण ने वर्णों (रंगों) का जो विशद विवेचन किया है वह किसी चित्र-शास्त्र के ग्रंथ में भी इतने विस्तार में नहीं उपलब्ध होता और किसी-किसी कुशल चित्रकार को ही रंगों के इतने उपवर्णों (शलक अथवा आभा) का ज्ञान होता है । बाण ने इन सभी रंगों को, प्राकृतिक जीवन और दृश्य में नित्य प्रति दिखालाई पड़ने वाली वस्तुओं, पुष्पों, फलों, पशु-पक्षियों आदि में देखकर, निरीक्षण करके, अति कुशलता के साथ उनके वर्ण-उपवर्णों को स्थान-स्थान पर अपनी रचना में कलात्मक ढंग से गिनाये हैं, जैसे - जम्बू फल, आमलकी, चम्पक-वर्ण, शंखधवल, गजदन्तधवल, धूम्रवर्ण, वनप्रान्त का रंगीन वर्णन, जनपद का रंगीन दृश्य आदि । इनके अतिरिक्त भी रंगों के बहुभेद किये जा सकते हैं । किसी कवि ने बाण की प्रशंसा में उक्ति कहीं है - “बाणो-च्छिष्टं जगत्सर्वम् ।” अर्थात् सपूर्ण जगत् रचना-कौशल में बाणभट्ट का उच्छिष्ट (जूट) है । यही उक्ति “वर्णोच्छिष्टं जगत्सर्वम्” - इस रूप में उनके विशद रंग-परिज्ञान के लिए भी चरितार्थ होती है ।



१—सरस्वत्यपि शप्ता किंचिदधोमुखी धवलकृष्णशरां दृष्टिमुखसि पातयन्ती ।—हर्ष०, २३ ।

२—आकुलकुलकाकपक्षधारिणा कनकशलाकानिमित्तमप्यन्तर्गतशुकप्रभाश्यामायमानं मरकतमयमिव पंजरमुद्धता चाण्डालदारकेणानुगम्यमानम् ।—कादं०, २१ ।

३—आमत्तकोकिललोचनच्छविनीलपाटलः कथायमधुरः प्रकाममापीतो जम्बूफलरसः ।—कादं०, ३६ ।

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

पारिभाषिक - शब्दावली

अर्धचित्र -- अर्ध पारदर्शी, Relief work.

आकारमातृकालेखा—आकार दिखाने वाली रेखा, बुत बांधना, Sketching.

अंजतरजोलेखा—काले रंग की खाका झाड़ने में की हुई टिपाई.

अविषमरेखा—सुन्दर खिची रेखा, Fine line

अविरुद्धमूर्तपात—नेत्र, मुख तथा संपूर्ण शरीर की मुद्राओं और सुप्रमाण युक्त अंगरचना विधान ।

आख्यानपट (आख्यातक पट)--संपूर्ण कथानक को प्रस्तुत करने वाला पटचित्र । पटचित्र में कथा सुबोध और अधिक प्रभावोत्पादक हो जाती थी ।

आलेख्य—चित्रकला, चित्रकर्म, कारुज, Painting.

इष्टकाचूर्ण—ईंट का चूर्ण, Brick powder.

उज्जोतन—प्रोन्नत, High light.

उन्मीलन—चित्र की खुलाई, तहरीर, आकारजनिका रेखा द्वारा टिपाई, Final outline.

उलवण—विकट, उत्कट ।

कुड्यचित्र—कुड्यक, भित्तिचित्र, आलेख्यचित्र, Wall painting.

कल्क—लुगदी, Paste, Pulp, किट्ट या कीट, कूट-पीस कर बनाई गई लुगदी । उत्तम प्रकार के कार्य में बालू के स्थान पर सगमरमर के चूर्ण या कल्क-स्फार का प्रयोग होता था ।

कल्क-संस्कार—Preparation of mixture or paste.

कूर्चक—कूची, मूँज को कूचकर बनाई गई मोटी तूलिका, Brush.

कुण्डलित पट—वस्त्र पर बना लंबा चित्रपट जिसे लपेटकर या कुण्डलित करके रखा जाता था, Painted scroll.

कटिशर्करा—गन्ने की चीनी, चूना पत्थर, Lime stone.

गोमूत्रिका रेखा—लहरियेदार रेखा, वक्ररेखा, Wavy line

घट्टित—घोटाई किया हुआ, ओप दिया हुआ, उज्ज्वल, प्रदीप्त, परिभार्जित, Burnished.

चास्त्वतत्व—सौंदर्य-तत्त्व ।

चित्र—सर्वांगदृश्यमान, Figure in round.

चित्रकार—चित्रकार, वर्णाटि, रंगाजीव, Artist, Painter.

चित्राचार्य—निपुण, चित्रकार, चित्रविद्योपाध्याय, Master Painter.

चित्राभास—आंशिक भाग दृश्यमान चित्र ।

चन्द्रसमप्रभ—स्वैत जस्ताभस्म, सफ़ेदा, Zink Oxide.

चित्रशाला—चित्रागार, चित्रालय, चित्रसदम, चित्रगृह, चित्रवीथी, चित्रशालिका, अभिलिखितवीथिका, आलेख्यगृह ।

चित्रत्वच्—भूजं वृक्ष, भोजपत्र ।

चित्रवपुष—अत्यधिक सुंदर, मणिभूमि को चित्र की आकृति, विषय आदि के अनुसार ठीक-ठीक पृष्ठभूमि तैयार करना, Proper background for picture. क्योंकि भित्ति न तो अत्यधिक चिकनी हो और न असमतल या खुरदरी ।

चित्रफलक—काष्ठ-फलक पर चित्र, Painting board.

चित्रपट—कपड़े पर चित्र, पटचित्र, Painting on cloth, painted canvas, Scroll painting.

छायागत—जिसमें चेहरे का आधा भाग दिखे, एक चश्मी चेहरा, Profile.

ट्रांसपेरेंटकलर—पारदर्शी रंग, डाकी रंग ।

ट्रिक—कर्म—Final outline

धौत—धुला हुआ, स्वच्छ ।

निषधा—शाला ।

परभाग—दूर का भाग या पृष्ठभूमि, Background.

प्रतिकृति चित्र—रूपालेख्य, शबोह, प्रतिच्छन्दक, सादृश्यचित्र, विद्वचित्र, छवि, प्रतिबिम्बचित्र, Portrait painting.

पत्रलता—पत्रावली, पत्रांजलि, पत्रांगुलि, पत्रभंगरचना, पत्रापत्रलता, कल्पवल्ली, Foliage decoration.

प्रक्रिया—विधि-विधान, तकनीक, Technique.

पट्टिका—फलक, काष्ठ-पट्टिका, Board.

पटोलिका—रंग का डिब्बा ।

प्रकीर्णक चित्र—विषय प्रधान चित्र, Subject painting.

प्रोन्नत—उज्जोतन, चिलिक, High light.

पिष्टपत्रांगुल—अंगुली तथा हथेली को रंगीन गाढ़े पिसे चावल - हल्दी के घोल (ऐपन) में डुबोकर बनाये गये चिह्न, थापा, हस्तक ।

भूमिवन्धन—जमीन बाधना, अस्तर-बट्टी, सुधाकर्म (सुधाकम्म-पालि), चित्राधार या पृष्ठभूमि तैयार करना, Preparation of the ground.

भक्तिभि.—काट-काट कर बनायी गई डिजाइन, Stencil, सतह से उभरी हुई डिजाइन, उकेरा हुआ पट्ट, Bas relief.

भूलम्भ (ब)—ब्रह्मसूत्र रेखा, चित्र में सिर से पैर तक की मध्य रेखा ।

मातृपट—रंगों द्वारा कपड़े पर बने मातृका (छडी) चित्रित पट ।

मण्ड्याकारैर्लीङ्गित.—स्याही या काले रंग से बनाया गया रेखांकन । मुगल चित्रकार आज भी "टिपाई" के विकसित रूप के लिए "स्याह-कलम" शब्द का प्रयोग करते हैं जो संस्कृत के शुद्ध रूप 'मण्ड्याकारैः' का हिन्दी रूप है ।

मिश्रवर्ण मिलवा रंग सकर वर्ण, Mixed Colors

यन्त्रचित्रशालागृहाणि—धारागृह में चित्र, फौव्वारा लगे स्नानगृह में चित्र ।

युक्तलेखता—रेखा तथा वर्तना द्वारा अति कुशलता से किया गया रेखाकन ।

रेखाकन—टिपाई, रेखाकर्म, स्याहकलम, आकारमातृकारेखा, आकारजनिकारेखा, Outline.

रेखामयी मूर्ति—रेखाकित चित्र ।

रूपलव—रूप की अत्यन्त घनिष्ठता, चित्रित रूप में लावण्य की घनिष्ठता (लपट) ।

रगावली—रंगावली, रागोली, अल्पना, मांडना, कोलम्, माझी, चौक पूरना, धूलिचित्र, भौमिकचित्र ।

राजवर्त—राजवन्त, राजवर्दी (उर्दू), नीलीराग, Altramerin, Lapislazuli

लाञ्छित—रेखाकित, सपाटे की टिपाई, लाञ्छितोमष्या - स्याह कलम ।

लेप्यचित्र—लेपित चित्र, चूने से लिपि-पुती भित्ति पर बनाये गये चित्र, Plaster Painting.

वज्रलेप—जबूल की गोद या सरेम आदि मिलाकर बनाया हुआ कडा चिपकने वाला पदार्थ, Binding material, adamantine medium.

वर्तना—परदाज, साया - उजाला दिखाना, निम्नोन्नत, नतोन्नत, उज्जोतन (पालि), Shading, stippling rendering,

विष्णुधर्मोत्तर में तीन प्रकार की वर्तना कही गई है - (१) पत्रवर्तना, (२) आहैरिकवर्तना, (३) विन्दुवर्तना ।

विभक्तता—विलगाव, बाटना, वपुर्विभक्त, शरीर को निम्नोन्नत करके विभक्त बना देना ।

वर्तिका—कालाजनवर्तिका, चित्र की टिपाई या आरंभिक रेखाकन करने वाली काजल की बत्ती, चारकोल, क्रेयान, इमली की लकड़ी के कोयले की शलाका, रंग की बत्ती, कलर पेसिल, शलाका, किट्टुलेखनी ।

वर्णपूरित करना—गदकारी ।

वर्णद्वयता—चित्र में रंगों का यथोचित समावेश, दबीज रंग ।

बोड—साया, छाया, इसमें गाढ़े रंग ही आते हैं, और Hue—झलक, टोन, आभा, छवि; इसमें हल्के रंगों की आभा मात्र होती है ।

मुधापंक—गचकारी, पलस्तर, Stucco.

सरेखवपु—सुन्दर रेखाकन, Fine line drawing

सादृश्य—वस्तु के अन्तर्गत आकार का साम्य, Similarity, likeness.

सर्जर्सा—चनरस (चंदरस), धूना या राल ।

स्तम्भना—रंग में गोद आदि मिलाकर पक्का करना ।

स्निग्धलेखा—सुकोमल रेखा, delicate line.

सुधाबंधन—चूनाम्, सुधाकर्म, Plaster of paris लगाना ।

क्षय-वृद्धि—घटाव-बढ़ाव या दूरी-निकटता दिखाना, Foreshortening.

चित्रसूची

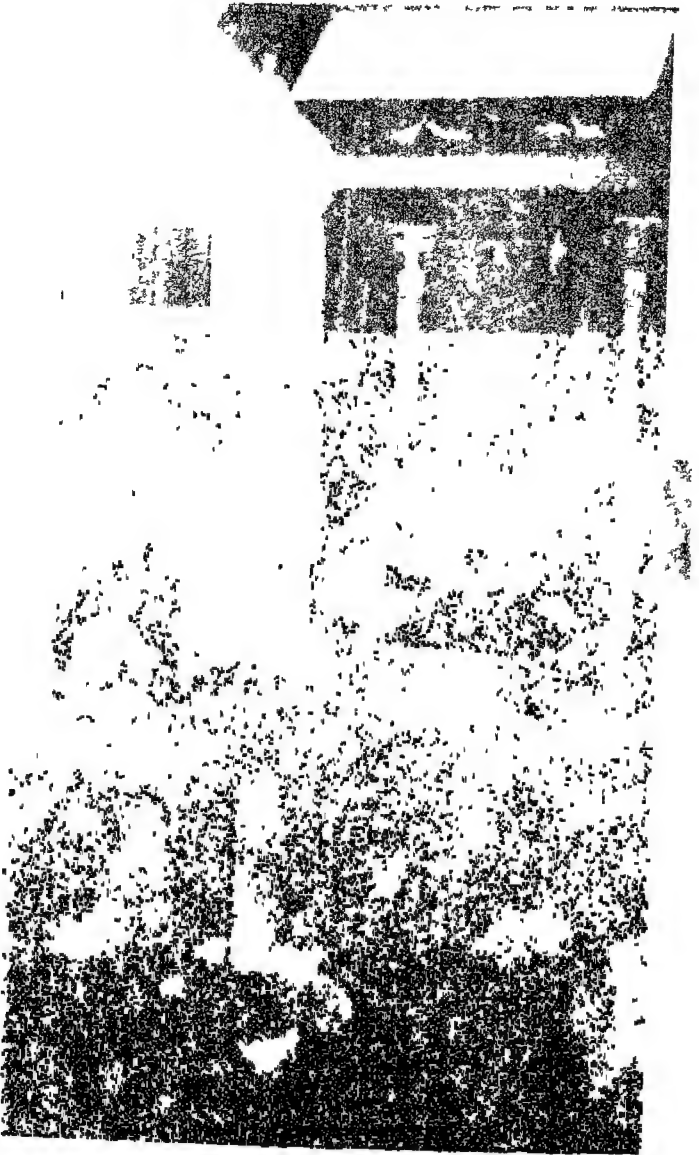
- १—विष्णु द्वारा विश्वरूप प्रदर्शन, जयपुरी रामायण, राजस्थानी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- २—सिद्धार्थ की कला-शिक्षा, अजंता, गुफा १७, गुप्तकाल ।
- ३—कृष्णाभिमारिका नायिका, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- ४—यक्ष द्वारा प्रेषित मेघ-दूत, अजन्ता, गुफा २, गुप्तकाल ।
- ५—शंख-पद्म मोटिफ, अजन्ता, गुफा १७, गुप्तकाल ।
- ६—स्तम्भ पुत्तलिका, अजन्ता, गुफा १७, गुप्तकाल ।
- ७—किन्नर - मिथुन, अजन्ता, गुफा १, गुप्तकाल ।
- ८—यमपट्ट मे यमपुरी के त्रास का चित्र, दक्षिणी गैली १८वीं शती, मद्रास संग्रहालय ।
- ९—चित्रपट पर बुद्ध-जीवनी के चार दृश्य, मध्य एशिया का भित्तिचित्र, लेकॉक द्वारा अन्वेषित ।
- १०—बकुल - दोहद, चुलकोका देवता, भरहुत स्तूप का वेदिका स्तम्भ, शुंग काल. राष्ट्रीय संग्रहालय, नई दिल्ली ।
- ११—आकाशचारी दिव्य गायक गधर्व, अजन्ता, गुफा १७, गुप्तकाल ।
- १२—अष्टसाहसिका प्रज्ञापारमिता पोथी - (अ) तालपत्र चित्र, (ब) सचित्र काष्ठफलक, पाल शैली, १२वीं शती, भारत कला भवन ।
- १३—हाथी दात फलकजटित शृंगार-पेटिका पर अंकित धुकसारिका, प्रसाधनरत्न नायिका एवं प्रसाधिका, गैली, प्रथम शती; बेग्राम (कपिशा) अफगानिस्तान, म्यूजी ग्युमे, पेरिस ।
- १४—नेपाली पटचित्र पर अमिताभ, शेर पॉलिटन म्यूजियम, इंग्लैंड ।
- १५—आख्यान-पट पर अंकित समुद्र-मंथन, उड़ीसा पटचित्र, १९वीं शती का प्रारंभ, इंडिया ऑफिस लाइब्रेरी ।
- १६—शरद पूर्णिमा में महारासलीला चित्रित पिछवई, नाथद्वारा शैली, प्रारंभिक १९वीं शती, भारत कला भवन ।
- १७—कृष्ण द्वारा राधा के वक्ष पर पत्रालेखन गीतगोविन्द, पहाड़ी शैली, १७३० ई०, भारत कला भवन ।
- १८—त्रिभुगी मुद्रा में पद्मपाणि बोधिसत्व, अजन्ता, गुफा १, गुप्तकाल ।
- १९—नव-रस युक्त मार-विजय, अजन्ता गुफा १, गुप्तकाल ।
- २०—प्रेम-परिरम्भ में राधा का हेला-भाव, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- २१—लावण्यमयी सद्य स्नाता, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- २२—सनावन, ईरानी चित्र, भारत कला भवन ।
- २३—प्रेम-प्रतीक राधा-कृष्ण एवं जड़ चेतन, पहाड़ी शैली, १८१०-१८२० ई०, एन बामन बेहराम संग्रह ।
- २४—कमल-वन में राधा-कृष्ण नयनमिलन, पहाड़ी शैली, १८वीं शती भारत कला भवन ।

- २५—चन्द्रसा ताराकित ग्रीष्मऋतु की रात्रि में दार्जिलिंग में कृष्ण, भाग्यनन्द पुराण, सालवा शैली, १६५० ई०, भारत कला भवन ।
- २६—श्रावण मास, मघान्त आकाश में तिष्ठत एव उड़ती बक-पंक्ति, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- २७—कार्तिक मास, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- २८—चकार-प्रिया, चित्रकार भोलागाम, पहाड़ी शैली, १८१५ ई० भारत कला भवन ।
- २९—निचिष्टुग दशति समुद्रगुप्त के स्वर्ण सिक्के, गुप्तकाल, भारत कला भवन ।
- ३०—हाथ से कमडलु-कटोरा लिए कलकत्ता से उद्भूत वनदेवता: कलकत्ता में निकली निधिया, भगवत, गुप्तकाल, इंडियन म्यूजियम, कलकत्ता ।
- ३१—कदली-परिरम्भ, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन ।
- ३२—नारायण द्वारा प्रथम चित्राकल एव शास्त्र-विवेचन, दशावतार मंदिर, देवगढ़ (बागरी), ५वीं शती ।

नमो नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ३ ॥ देवीमायासु-
 श्रियादिगती कृतिसभीतजगद्वराही देवाभीमवसु-
 ताही देवीभक्तिमुक्तरेताही तनपुनर्वितमुपवसुता-
 वावा नयनमृदिदरनसिक्तवाम



विष्णु द्वारा विश्वरूप प्रदर्शन, जयपुरी रामायण, राजस्थानी शैली,
 १८वीं शती, भारत कला भवन



(२) सिद्धार्थ की कला - शिक्षा, अजंता, गुफा १७, गुप्त



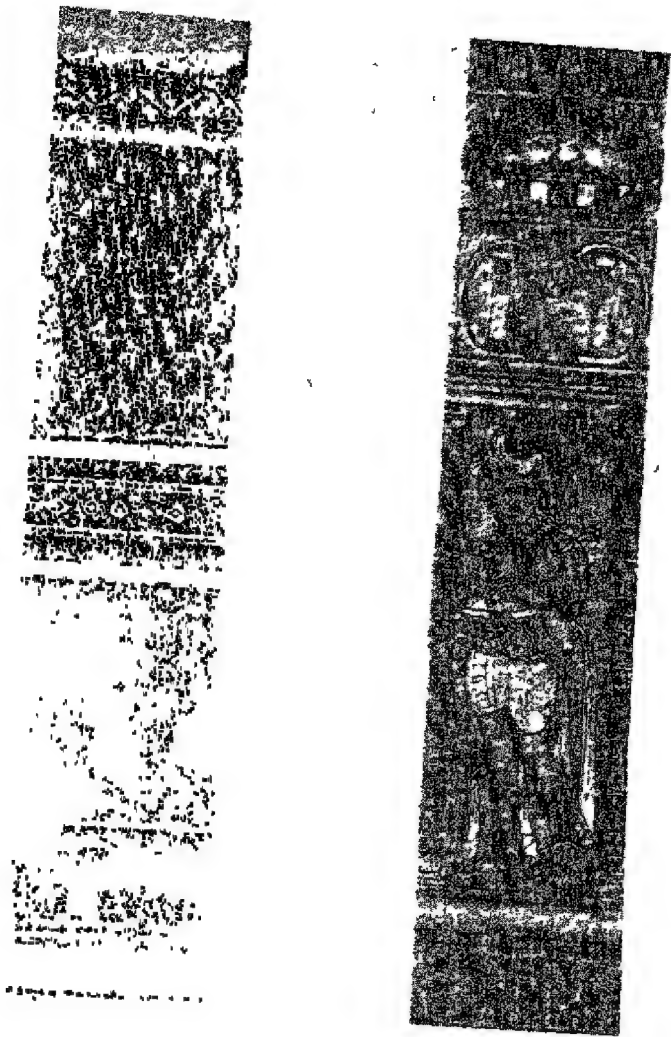
) कृष्णाभिसारिका नायिका, पहाड़ी शैली, १८ वीं शती, भारत कला भ



(४) यक्ष द्वारा प्रेषित मेघ - दूत, अजन्ता, गुफा २, गुप्तकाल



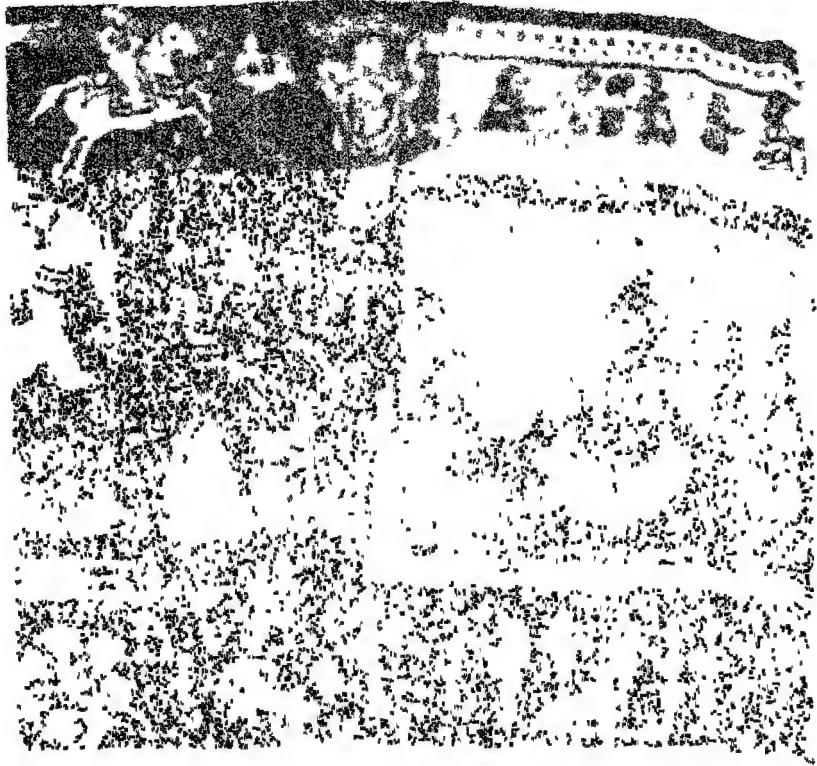
(५) शंख - पद्म मोटिफ, अजन्ता, गुफा १७, गुप्तकाल



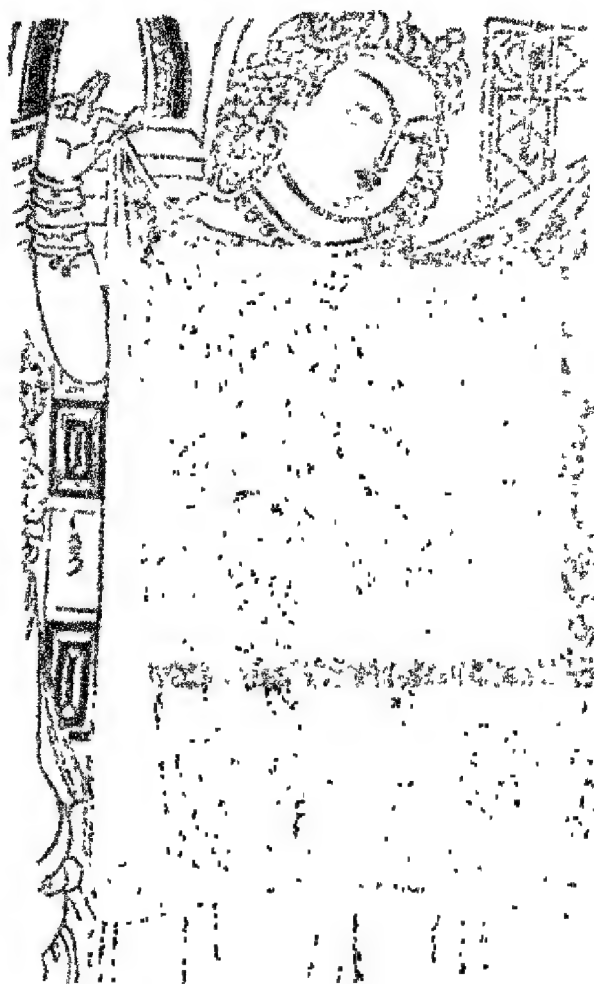
(६) स्तम्भ पुत्तलिका, अजन्ता, गुफा १७, गुप्तकाल



(७) किन्नर-मिश्र, अजन्ता, गुफा १, गुप्तकाल



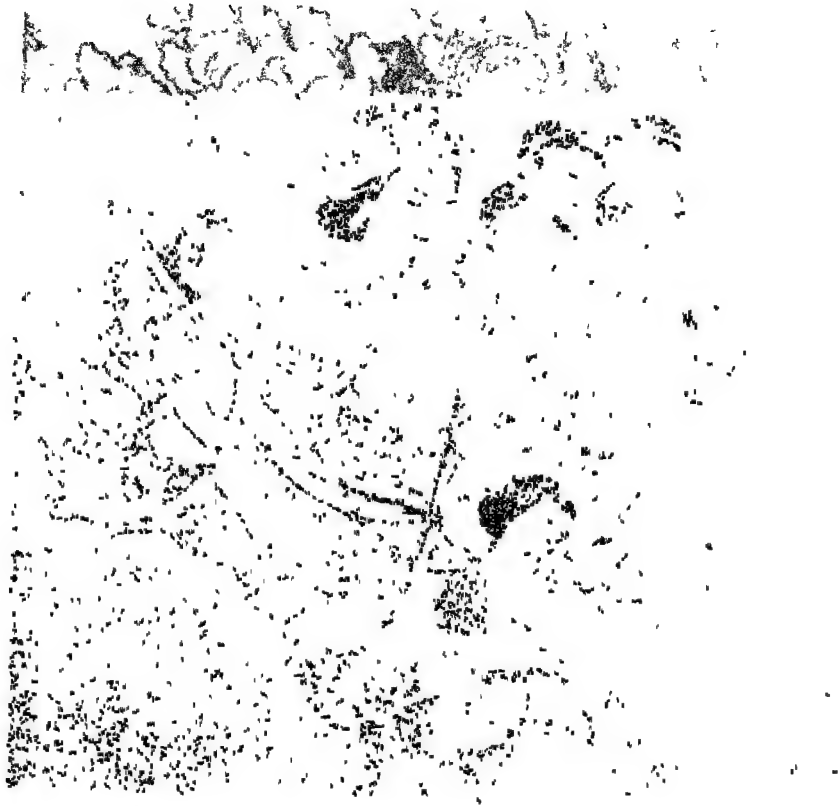
(८) यमपट्ट में यमपुरी के काम का चित्र, दाहिनी ओर,
१८वीं शती, मद्रास संग्रहालय



(९) चित्रपट पर बुद्ध-जीवनी के चार दृश्य, मध्य एशिया
लेकॉक द्वारा अन्वेषित



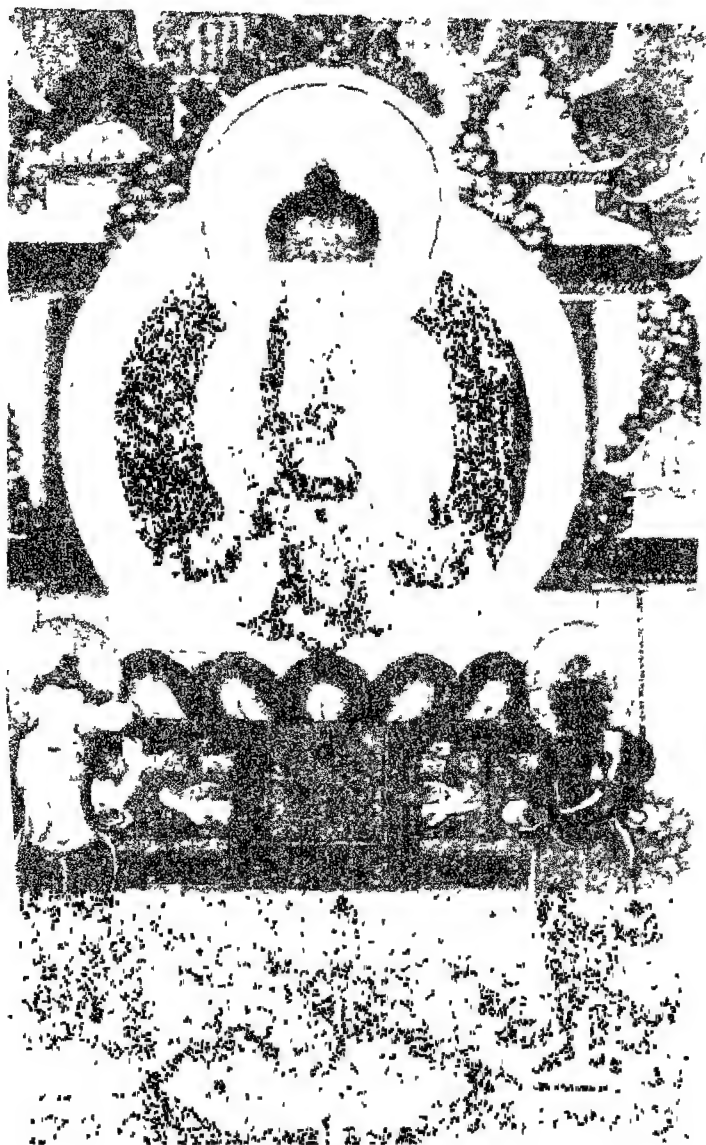
कुल - दोहद, चुलकोका देवता, भरहुत स्तूप का वेदिका स्तंभ,
शुंग काल, राष्ट्रीय संग्रहालय, नई दिल्ली



(११) आकाशचारी दिव्य गायक गंधर्व, अजंता, गुफा १७, गुप्तकाल



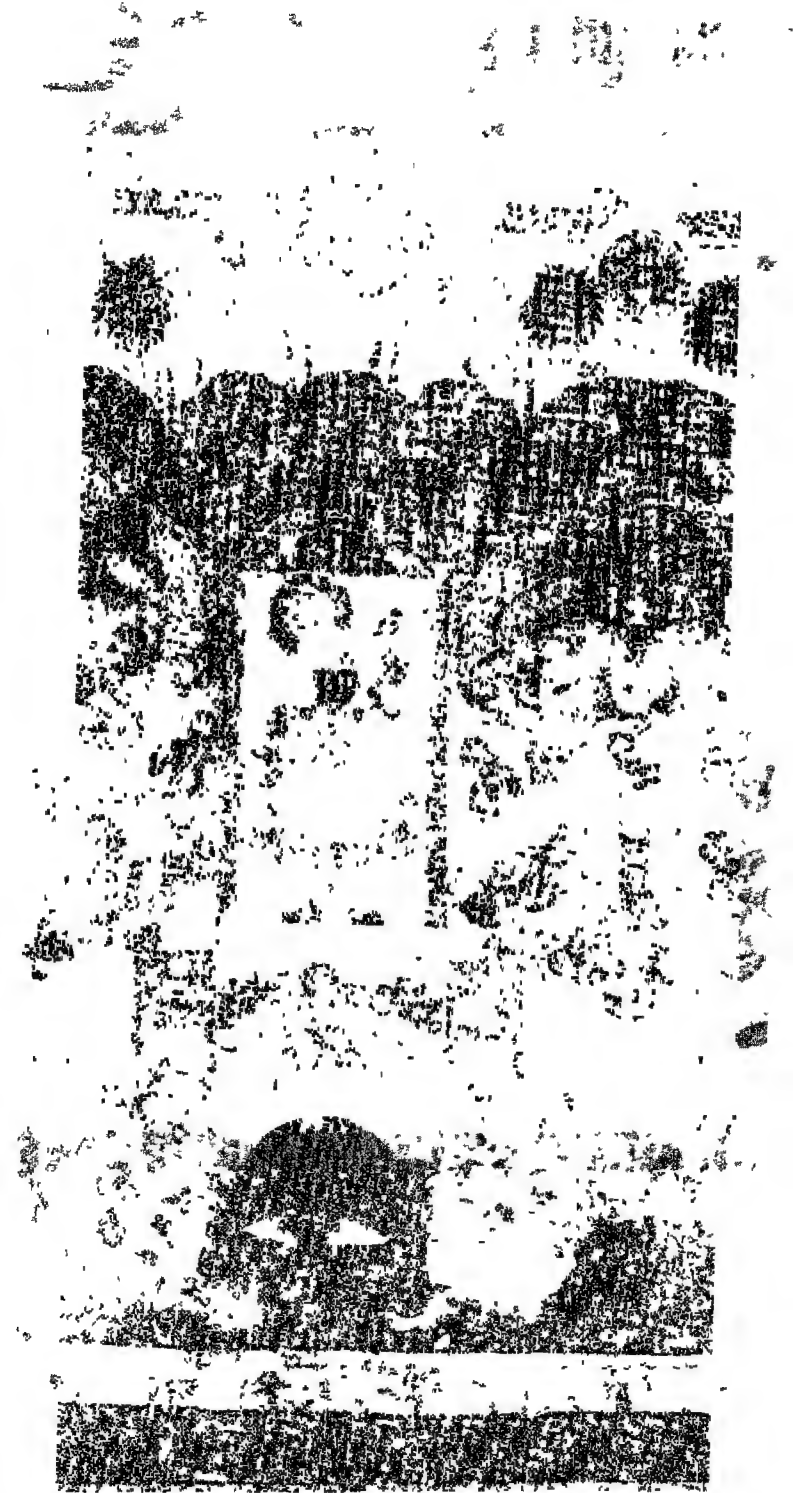




पाली पटचित्र पर अमिताभ, शेरा पॉलिटन म्यूजियम, इंग्लैंड



(१५) आख्यान - पट पर अंकित समुद्र - मंथन, उड़ीसा पटचित्र,
 १९वीं शती का प्रारंभ, इंडिया ऑफिस लाइब्रेरी, लंदन



1) शरद पूर्णिमा में महारासलीला चित्रित पिछवई, नाथद्वारा शैली,
प्रारंभिक १९वीं शती, भारत कला भवन



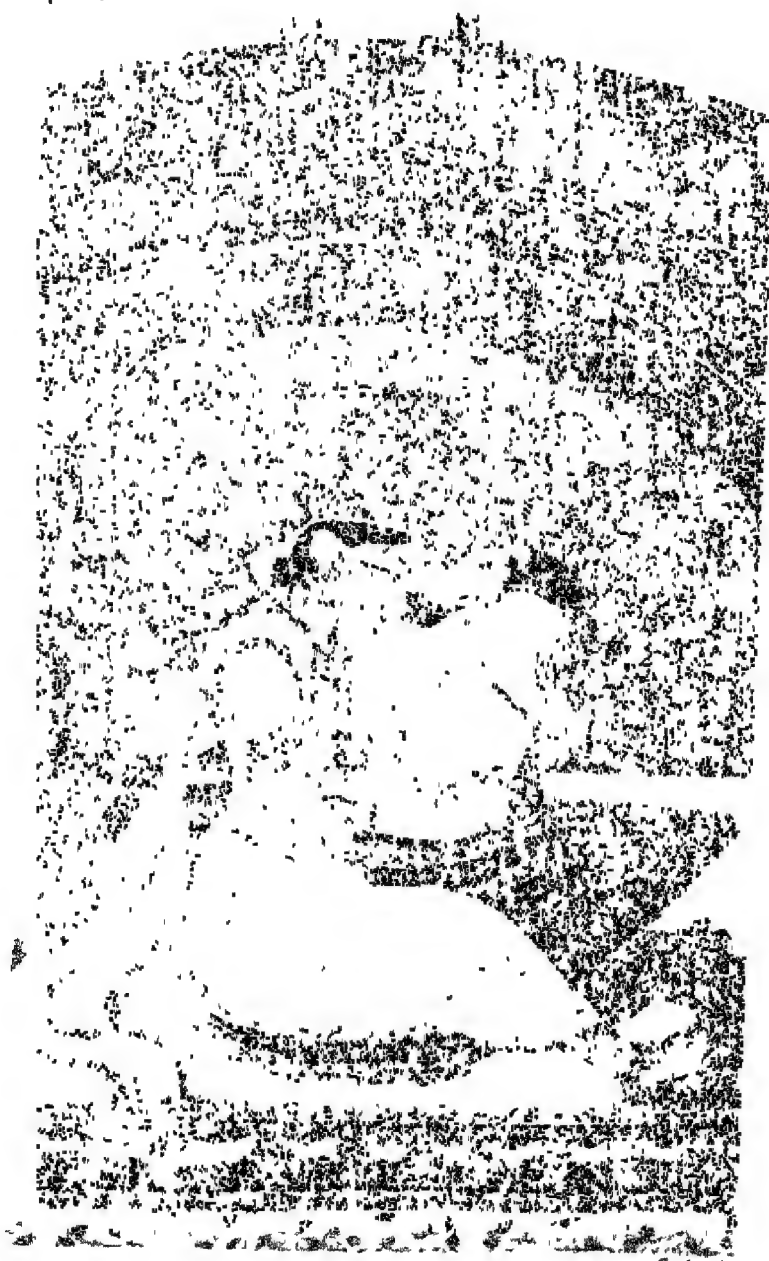
(१७) कृष्ण द्वारा राधा के वस्त्र पर पत्रालेखन, गीतगोविन्द,
पहाड़ी शैली, १७३० ई०, भारत कला भवन



त्रिभङ्गी मुद्रा में पद्मपाणि बोधिसत्त्व, अजन्ता, गुफा १, गुप्तकाल



(१९) नव - रस युक्त मार - विजय, अजंता गुफा १, गुप्तकाल




(२०) प्रेम - परिम्भ में राधा का हेला - भाव, पहाड़ी शैली,
१८वीं शती, भारत कला भवन



(१९) नम - सप्त युक्त मात - विजया, अर्थात् युक्त २.



(२३) प्रेम-प्रतीक राधा-कृष्ण एवं जड़ चेतन, ' १८१०-१८२० ई०, एन० बामन बेहराम सप्रत



) कमल - वन में राधा - कृष्ण नयनमिलन, पहाड़ी शैली,
१८वीं शती, भारत कला भवन

(२५) चन्द्रमा सांस्कृतिक ग्रीष्मकाल की रात्रि में दार्द्रिका में कृष्ण,
भागवत पुराण, मातवा शैली, १६९० ई०, भारत कला भवन



श्रावण मास, मेघाच्छन्न आकाश में विद्युत् एवं उड़ती बक-पंक्ति,
पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला भवन



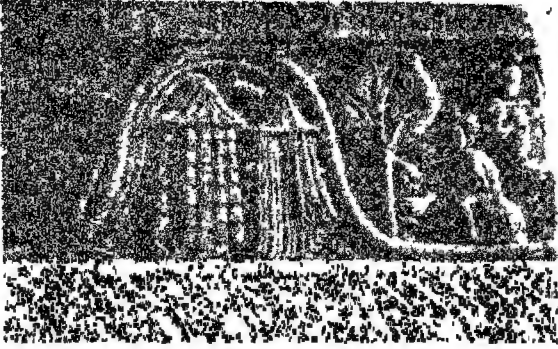
(२७) कार्तिक मास, पहाड़ी शैली, १८ वीं शती, भारत व



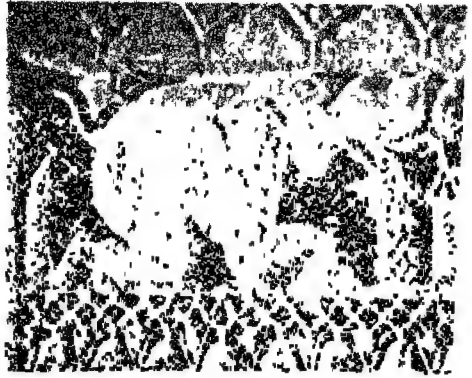
(२८) चकोर - प्रिया, चित्रकार भोलाराम, पहाड़ी शैली,
१८९५ ई०, भारत कला भवन



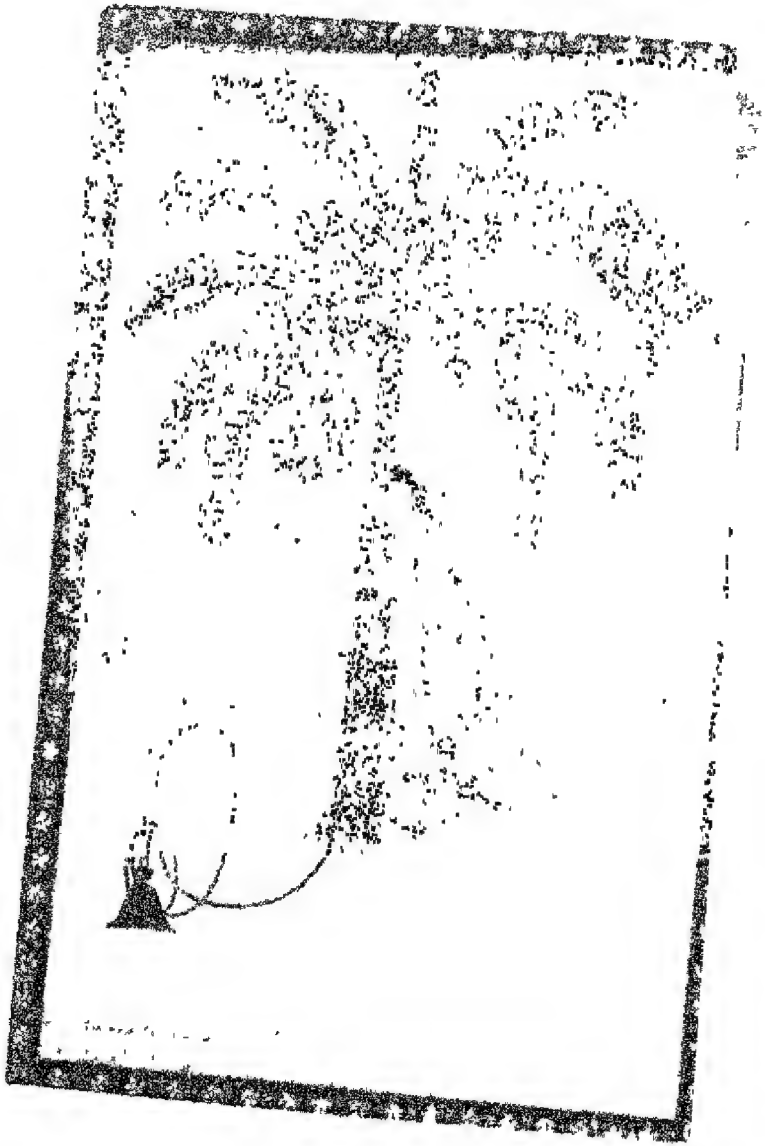
(२९) निधिश्चंग दशति समुद्रगुप्त के स्वर्ण मिरके, गुप्तका
भवन



15



) हाथ में कमंडलु - कटोरा लिए कल्पवृक्ष से उद्भूत वनदेवता; कल्पलता निकलती निधियां, भरहुत, शृंगकाल, इंडियन म्यूजियम, कलकत्ता



(३१) कदली - परिम्भ, पहाड़ी शैली, १८वीं शती, भारत कला

(३२) नारायण द्वारा प्रथम चित्रांकन एवं शास्त्र - विवेचन,
मदिर, देवगढ़ झासी , ५वीं शती

BIBLIOGRAPHY

- Agrawal, Bhanu, 1981-83 : Literary Background of Malwa Ramayana Paintings in Bharat Kala Bhavan, Jour. Ind. Soc. Orient. Art, Vol 12-13, Calcutta, pp 41-58.
- 1981 : Deux miniatures interessantes dun Ramayana du Malwa et leur arriereplan litteraire, Arts Asiatiques, Paris, Vol. 36, pp. 59-61
- Agrawal, V. S. 1965 : Indian Art, Prithivi Prakashan, Varanasi
- 1965 : Studies in Indian Art, Vishwavidyalaya Prakashan, Varanasi.
- Anand Krishna, 1968 : Indian Aesthetics as Revealed in Sanskrit Literature, Indian Institute of Advanced Study, Simla.
- 1971 : Chhavi, I, ed. Anand Krishna, Bharat Kala Bhawan, Varanasi
- 1981 : Chhavi, II, Rai Krishna Das Commemoration Vol., ed. Anand Krishna, Bharat Kala Bhawan, Varanasi.
- Archer, W. G. 1952 : Kangra Painting, London
- Barrett, D. E. & Basil Gray 1963 : Paintings of India, Treasures of Asia Series, Skira.
- Basava Raja : Sivatatvaratnakara, ed. B. R. Rao and P. S. Shastri, B. M. Nath & Co., Madras, 1927, Vol. I; ed. S. Narayana Swami Shastri, Mysore, 1964.
- Bhattacharya, A. K. 1976 : Technique of Indian Painting, Saraswat Library, Calcutta.
- Birdwood, J. C. M., 1880 : The Industrial Art of India. Chapman and Hall, Ltd. London.
- Bose, N. L., 1948-49 : The Use of Anatomy in Painting, Vishva-Bharati Quart. XIV, pp. 33-42
- Bose P. N., 1926 : Principles of Indian Silpasastra, Lahore.
- Brown, Percy, 1947 : Indian Painting. 5th ed. Y. M. C. A. Publishing House, Calcutta.
- Chakrabarti J., 1980 : Techniques in Indian Mural Painting, K. P. Bagchi & Co., Calcutta.
- Chatterji, S., 1961 : Rupapati, World Window, 1, No. 3, Vishva-Bharati, Calcutta, pp. 31-37.

- Coomaraswamy, A. K., 1923 : Introduction to Indian Art, Theosophical Publishing House, Madras.
- 1926-28 : Citralakshana (Sri Kuntala, Sagaratna, Ch. 64),
Sir Asutosh Mukherjee Commemoration Vol., Patna,
pp. 49-60.
- 1927 : History of Indian and Indonesian Art, Edward Gold-
ston, London, and reprinted, New York, 1965
- 1928 : Yakshas II, Washington.
- 1929 : Nagar Painting, Rupam, Calcutta, No. 37, pp. 24-29,
No. 40, pp. 127-29.
- : One Hundred References to Indian Painting, Artibus
Asiae, IV, pp. 41-57.
- : Further References to Painting in India, Artibus Asiae,
IV, pp. 126-129;
First Reprint in West Germany, 1968.
- 1931 : An Early Passage on Indian Painting,
Eastern Art, III, pp. 218-221
- 1932 : Reactions to Art in India, Jour. American Orient.
Soc., 52, pp. 213-220.
- : Some Notes on Vishnudharmottara (Chapter 41), Jour.
American Orient. Soc., 52, pp. 12-21.
- 1932 : Abhasa, Jour. American Orient Soc., 52 pp. 208-212.
- 1935 : The Transformation of Nature in Art. Harvard Uni-
versity Press, Dover Pub., New York, U. S. A.
- Coomaraswamy, A. K., 1943 : Why Exhibit Works of Art, Luzac & Co., London
- 1946 : Figures of Speech or Figures of Thought, Luzac & Co.,
London
- 1950 : The Technique and Theory of Indian Painting, J. U. P.
Hist. Soc. XXIII, pp. 1-34.
- 1956 : Mediaeval Sinhalese Art, II ed. Pantheon Book, U.S.A.
- 1961 : The Paintings of Nandalal Bose, World Window, I,
No. 3, Vishva-Bharati, Calcutta, pp. 28-30.
- 1974 : The Dance of Shiva, Munshiram Manoharlal Publisher,
Delhi.
- Dasgupta, R., 1965 : Tai Ahoma Painting in Assam, Pragjyotish Souvenir,
p. 87.
- Dasgupta, S. N., 1954 : Fundamental of Indian Art, Bharat y Vidya Bhawan,
Bombay

Bibliography

२२९

- Enakshi, B. : The Dance in India, Taraporevala, Bombay Encyclopaedia Britanica, Edition, 1910, 1969.
Encyclopaedia of Arts, 1946, ed. Dagobert, D. Raney and Harry G. Schrickel, Philosophical Library, New York.
- Fergusson 1969 : Cave Temples of India, Oriental Book Reprint Corporation, II ed. Delhi,
- Gangoly, O. C. : Six Limbs of Indian Painting
- Ghosh, A. 1967 : Ajanta Murals; New Delhi
- Goetz, H. 1947-48 : The Neglected Aspects of Ajanta Art, Marg, 2, No. 4, pp 36-64
- Griffiths, J. 1896-97 : The Paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta; two Vols , London
- Guha J. N. 1942-43 : The Technique of Wall Painting, as reflected in the Abhilashitarthachintamani Vishva-Bharati, Quart , VIII, pp. 170-174
- Havell, E. B., 1911 : The Ideals of Indian Art, Part I, John Murray, London
- Hegel, G. M. F., 1920 : The Philosophy of Fine Art, I, London
- Herringham, Lady 1915 : Ajanta Frescoes, India Society, Oxford, London
- Jayasawal, K. P., 1922 : A Hindu Text on Painting, Modern Review, 33, pp. 732-735.
- Keith, A. B. 1924 : Sanskrit Drama, Oxford University Press, Oxford.
- Kern Institute, 1938, 1962-63 : Annual Bibliography of Indian Archaeology, Leyden
- Khandalavala, K. J. 1958 : Pahari Miniature Painting, Bombay
- Kramrisch, S., 1928 : Vishnudharmottara, III, Calcutta University Press, II ed.
- 1937 : A Survey of Painting in the Deccan, Hyderabad, pp. 3-69
- Krishna Chaitanya, 1976 : History of Indian Painting, I, Abhinava Pub., Delhi
- 1979 : History of Indian Painting, II, Abhinava Pub., Delhi
- 1982 : History of Indian Painting, Rajasthani Tradition, Abhinava Pub., Delhi
- 1983 : Profile of Indian Culture, Claron Books Pub.
- 1984 : History of Indian Painting, Pahari Tradition, Abhinava Pub.

- Langer, 1953 : Feeling and Form, Kegan Paul, London
- Le Coq, A. V., 1928 : Buried Treasures of Chinese Turkestan, II. by Anna Barvell, George Allen & Unwin Ltd., London
- Lipsey, R., 1977 : Coomaraswamy : selected Papers, 3 Vols, Princeton University Press, New Jersey.
- Macdonell, A. A. 1897 : Vedic Mythology, Strassburg.
- Mehta, N. C. 1926 : Studies in Indian Painting, Taraporevala, Bombay
- 1961 : Notes on Hindu Painting, Roopickha, 32, No. 2, pp. 98-103.
- Mitra, A. 1950 : Sensus Report of West Bengal, Calcutta
- Mookerjee, A. 1966 : Tantra Art, Ravi Kumar, New Delhi
- 1971 : Tantra Asana, Ravi Kumar, New Delhi
- Motichandra, 1939 : The Art of Ajanta, Prince of Wales, Bombay.
- Motichandra, 1940 : The Technique of Mughal Painting, U. P. Hist. Soc., Lucknow.
- 1949 : Jain Miniature Paintings from Western India, Sarabhai Nawab, Ahmedabad
- 1961 : A New Document of Indian Painting Latit Kala Jour., No. 10, Bombay
- 1964-66 : Nidhisringa, Prince of Wales Museum Bulletin, No. 9, Bombay.
- 1974 : Studies in Early Indian Painting, Bombay.
- Moitra, D., 1961 : Linear Works of Nandalal Bose, World Window, I, No. 3, Calcutta, pp. 58-59
- Mukerjee, R. K. 1959 : The Culture and Art of India, George Allen & Unwin Ltd., London
- Oldenberg, H., 1928 : Vedic Words for 'Beautiful' and 'Beauty' and the Vedic Sense of the Beautiful, Rupam, No. 32, Calcutta Division.
- Pandey, K. C. 1950 : Comparative Aesthetics, Vol. I & II, Chowkhamba Sanskrit Series, Benares.
- Radhakrishnan, S. 1953 : The Principal Upanishads, George Allen and Unwin, London.
- Raghavan, V. 1933 : Some Sanskrit Texts on Painting Ind. His. Quart. IX, pp 698-911.

Bibliography

३०९

- 1935 : Two Chapters on Painting in Narada Silpa Sastra, Jour. Ind. Soc. Orient. Art, 3, Calcutta, pp 16-33
- 1942 : Some Concept of Alankara Sastra, Adyar.
- Ramswami Shastri, K. S. 1928 : Indian Aesthetics, Sri Vani Vilas Press, Srirangam.
- Randhawa, M. S. 1954 : Kangra Valley Painting, Publication Division, New Delhi
- 1957 : The Krishna Legend in Pahari Painting, New Delhi
- 1962 : Kangra Paintings on Love, National Museum, New Delhi
- Saunders, V. 1919 : Portrait Painting as a Dramatic Device in Sanskrit Plays, Jour of American Orient. Soc., 39.
- Saunders, K. 1930 : The Living Tradition of Ajanta, Rupam, No. 41, pp. 11-14
- Shab, Priyabala, 1961 : Vishnudharmottarapurana, 2 Vols., G. O. S., Baroda.
- Shastri, P. 1940 : Philosophy of Aesthetic Pleasure, Annamalai University
- Shukla, D. N. : Vastu-Sastra, II, Hindu Canons of Iconography and Painting, Punjab University
- Singh M. 1993 : The Cave Paintings of Ajanta, Thames and Hudson, London
- Sivaramamurti, C. 1932-33 : Painting and Allied Arts as Revealed in Bana's Works, Jour. Orient. Res. 6 & 7, Madras, pp. 395-414; 59-81.
- 1932 : Sivatatvaratnakara, Triveni, July-Aug.
- 1933 : Kalidasa and Painting, Jour. Orient. Res. 7, Madras, pp. 158-185
- 1933-34 : Sri Harsa's Observations on Painting with Special Reference to the Naisadhiyacarita, Jour. Orient. Res. VIII, Madras, pp. 331-350.
- 1934 : The Artist in Ancient India, Jour. Orient. Res. VIII, Madras.
- 1934 : Sanskrit Saying Based on Painting, Jour. Ind. Soc. Orient Art, Calcutta
- 1935 : Artist's Materials, Calcutta Orient. Jour., II, No 9
- 1935 : A Passage on the Painting-Process from Nannechoda's Kumarasambhava, Kuppaswami Commemoration, Vol. pp. 151-158.

- 1955, 1970 : Sanskrit Literature and Art; Mirrors of Indian Culture, New Delhi
- 1968 : South Indian Paintings, National Museum, New Delhi
- 1970 : Indian Painting, National Book Trust, New Delhi
- 1972 : Sanskrit Literature Illumines Art, Annuals, BORI, Poona.
- 1974 : Expressive Quality of Literary Flavour, in Art, Dharwar.
- 1978 : Chitrasutra of the Vishnudharmottara, Kanak Pub., New Delhi
- 1978 : Painters in Ancient India. Abhinav Pub., New Delhi.
- 1980 : Approach to Nature in Indian Art and Thought, Kanak Pub., New Delhi
- Somesvara : Abhilashitarthachintamani, Text ed. Shama Shastri, R., Vol. 1, Mysore Sanskrit Series, Mysore, 1926; ed. Shrigondekar, G. K. as Manasollasa of Somesvara Vols. 2, G. O. S. 28, 84, Baroda, 1925, 1939.
- Tagore, A. 1961 : Shadanga : Six Limbs of Painting. Abanindranath Tagore Golden Jubilee Vol., Ind. Soc. Orient. Art, Calcutta, pp. 12-23.
- Tagore, R. 1981-83 : The Creative Ideal, Jour. Ind Soc. Orient. Art, 12-13, Calcutta, pp. 93-98.
- Tolstoy, 1946 : What is Art, J. M. Dent Pub., London
- Vatsyayan, K., 1968 : Classical Indian Dance in Literature and the Arts, Sangeet Natak Akademi, New Delhi.
- Yazdani, G.; 1930-33, 1946, 1955-56 : Ajanta, IV Vols., Oxford University Press, London
- Zimmer, H. 1947 : Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, Pantheon Books, New York, U. S. A.

Bibliography

३०३

- अग्रवाल, भानु, १९७६
१९८५ : उपनिषद् महात्म्य, श्री आनन्दमयी चैरिटेबल सोसाइटी, वाराणसी
पहाड़ी चित्रों में प्रेम-प्रतीक, रूपक्षित्प, ज्वाला प्रसाद विद्यासागर
इलाहाबाद ।
- अग्रवाल, वासुदेवशरण, १९३७
१९४८ : संस्कृत साहित्य में चित्रकला संबंधी गन्दावली, सम्मेलन पत्रिका
(कला अंक) इलाहाबाद ।
भारतीय कला का अनुगोलन, कलानिधि अंक १, भा० क० भ०,
वाराणसी ।
- १९५० : मेघदूत. एक अध्ययन, राजकमल प्रकाशन, बम्बई ।
- १९५३ : हर्षचरितः एक सांस्कृतिक अध्ययन, बिहार राष्ट्र भाषा परिषद्,
पटना ।
- १९५८ : कला और संस्कृति, साहित्य भवन, इलाहाबाद, सं० २
- १९६४ : प्राचीन भारतीय लोकधर्म, ज्ञानोदय ग्रन्थमाला, ग्रन्थांक-३ ।
भारतीय कला, पृथ्वी प्रकाशन, वाराणसी
- १९६६, १९७७ : कादम्बरी: एक सांस्कृतिक अध्ययन, विद्याभवन, राष्ट्रभाषा
ग्रन्थमाला-१४ । वाराणसी ।
- १९७० : महेश अनुसंधान शोध संस्थान, वाराणसी ।
- अग्निपुराणम्, १९८७ : दण्डी - दशकुमारचरितम् मुन्शीराम मनोहरलाल पब्लिशर्स,
नई दिल्ली ।
- आचार्य, नारायण राम, १९८३ : भारतीय संस्कृति एवं सभ्यता, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग ।
- आचार्य, प्रमन्न कुमार, १९४२ : राजशेखर - कर्पूरमजरी, मकरन्द संस्कृत हिन्दी व्याख्या सहित,
विद्याभवन संस्कृत ग्रन्थमाला, वाराणसी ।
- आचार्य, रामकुमार, १९८८ : मम्मट - काव्य प्रकाश - टीका, ज्ञानमण्डल लि०, वाराणसी ।
- आचार्य, विश्वेश्वर, १९६० : योगवाशिष्ठ और उसके सिद्धान्त, तारा प्रिंटिंग वर्क्स, वाराणसी ।
- आश्रेय, भीखनलाल, १९५७ : श्रीहर्ष - नागानन्दम्, यौ० स० सी०, वाराणसी ।
- उपाध्याय, बलदेव, १९३१ : भारतीय साहित्य शास्त्र, प्रसाद परिषद्, वाराणसी ।
- १९५० : संस्कृत साहित्य का इतिहास, शारदा निकेतन, वाराणसी ।
- १९८३ : कालिदास का भारत, भारतीय ज्ञानपीठ, वाराणसी ।
- उपाध्याय, भगवतशरण, १९५५ : गुप्तकाल का सांस्कृतिक इतिहास, हिन्दी समिति, लखनऊ ।
- १९६९ : यजुर्वेद संहिता - भाष्य, महेश अनुसंधान - शोध संस्थान,
वाराणसी ।
- सक्कर महीधर, १९८७

- पवनकुमारी, (व्या०), १९७७ : कालिदास, मधुशम्भु गणितनाथ "संजीवनी" टीका, ईस्टर्न बुक लिमिटेड, दिल्ली ।
- पाठक जगन्नाथ, (अनु०), १९६१ : दामोदर गुप्त — कुट्टनीमत काव्य, भिव प्रकाशन, इलाहाबाद ।
- १९६४ : बाणभट्ट — हर्षचरित — टीका, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।
- पाण्डुरंग, काशीनाथ, १९४० : बाणभट्ट कृत कादम्बरी, "भानुचन्द्र" टीकासहित, नि० सा० प्रे०, बम्बई ।
- पाण्डेय, कान्तिचन्द्र, १९६७ : स्वतंत्र कला शास्त्र, भाग-१, चौ० भ० सी०, वाराणसी ।
- १९७८ : स्वतंत्र कला शास्त्र, भाग-२, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।
- पाण्डेय, गोविन्दचन्द्र, १९७६ : बौद्धधर्म के विकास का इतिहास, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, लखनऊ ।
- पाण्डेय, जनार्दनशान्त्री, (अनु०), १९६४ : ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिका, भारतीय विद्या प्रकाशन, वाराणसी ।
- पाण्डेय, परमेश्वरदीन, (व्या०), १९८८ : शट्टनारायण जेपीसद्वारा भाटकम्, चौ० भु० भा०, वाराणसी ।
- पाण्डेय, प्रद्युम्न, १९६६ : अमरक — अमरकान्तक, चौ० सं० भौ०, वाराणसी ।
- पाण्डेय, बी० एल०, १९८० : धनक्षय दशरूपकम् टीका, ईस्टर्न बुक लिमिटेड, दिल्ली ।
- पाण्डेय, वैजनाथ, १९८० : श्रीहर्ष — रत्नावली — टीका, मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी ।
- पाण्डेय, रमाशंकर, १९८७ : कालिदास — मालविकाग्निमित्र, टीका, मौ० गु० भा०, वाराणसी ।
- पाण्डेय, रामतेजसास्त्री, १९४९ : कालिदास — मेघदूतम् "संजीवनी" टीका मल्लिनाथ, पंडित — पुस्तकालय प्रकाशक, वाराणसी ।
- पारस्कर, १९०४ : गृह्यसूत्रम्, सनातन धर्म, बनारस ।
- पोद्दार, हनुमान प्रसाद तथा गोस्वामी, १९४९ : बृहदारण्यकोपनिषद्, कठोपनिषद्, छान्दोग्योपनिषद्, कीषीतकि ब्राह्मणोपनिषद्, मैत्रेयोपनिषद्, कल्याण, उपनिषद् अंक, गीता प्रेस, गोरखपुर ।
- चिन्मन लाल (संपा०) : स्कन्दपुराण अंक, कल्याण, गीता प्रेस, गोरखपुर ।
- १९५१ : गा० ओ० सी०, बडौदा ।
- बृहस्पतिस्मृति, १९३३ : कर्णसुन्दरी, पं० दुर्गाप्रसाद (संपा०), नि० सा० प्रे०, बम्बई ।
- बिल्हण, १९८५ : शिल्पी रवीन्द्र नाथ, देश (बंगाल), हिन्दी विश्वभारती से अनुदित ।
- बोस, नन्दलाल, १९४२ : शिल्पकला, साहित्य भवन, इलाहाबाद । शिल्पचर्चा,
- १९५२ : नाट्यशास्त्र, गा० ओ० सी०, बडौदा ।
- भरत, १९२६ : विल्हणविक्रमांकदेवचरितम् महाकाव्य टीका, तीन भाग, सं० सा० रिसर्च कमेटी, का० हि० वि० वि०, वाराणसी ।
- भारद्वाज, विश्वनाथ शास्त्री, १९५८ : गा० ओ० सी० बडौदा
- भोजदेव १९२५

- १९३५ : सरस्वतीकंठाभरण, भाग १, त्रिवेन्द्रम्, राजकीय मुद्रालय
(अनन्तशयन संस्कृत ग्रन्थावली - ११७)
- मत्स्य पुराण, १९८७ : महेश अनुसंधान - शोध संस्थान, वाराणसी ।
- मल्लिक, गुरुदयाल, १९४२ : प्राण के उपासक नन्दलाल, विश्व भारती पत्रिका खण्ड-२,
अंक - १, सम्पादक हजारी प्रसाद द्विवेदी ।
- मल्लिनाथ, १९१६ : कालिदास - कुमार सम्भव - टीका, बम्बई ।
- १९१६ : कालिदास - ऋतुसंहार - टीका, गजेन्द्र गडकर, बम्बई ।
- मित्तल, जगदीश, १९४८ : पहाड़ी चित्रों का अंकन विधान, कलानिधि, अंक - ३, भारत
कला भवन, वाराणसी ।
- मिश्र, केदारनाथ, १९८७ : राजशेखर काव्य मीमांसा, टीका, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्,
पटना ।
- मिश्र, केशव, १९५२ : तर्कभाषा, चौ० सुरभारती ग्रन्थमाला, वाराणसी ।
- मिश्र ठाकुरदत्त, १९३७ : संस्कृत नाटको में चित्रकला, सम्मेलन पत्रिका (कला अंक)
इलाहाबाद ।
- मिश्र, ब्रदीनारायण (व्या०), १९८८ : भारवि-किरातार्जुनीयम्, घण्टापथ मल्लिनाथ टीका, चौ०स०सी०,
वाराणसी ।
- मिश्र, ब्रह्मशंकर, १९६८ : शुक्राचार्य - शुक्रनीति-टीका, चौ० स० सी०, वाराणसी ।
- मिश्र, रामचन्द्र, १९५५ : श्रीहर्ष-प्रियदर्शिका-टीका, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।
- १९८४ : दण्डी काव्यादर्श-टीका, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।
- १९८७ : भवभूति-महावीरचरितम्-टीका, विद्याभवन संस्कृत ग्रन्थमाला,
वाराणसी ।
- मिश्र, रामजी, (अनु०) १९८२ : भासनाटकचक्रम्, भाग-१-२, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।
- मिश्र, विद्यानिवास, १९६५ : अमरक - अमरशतक स० १, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली ।
- मिहिरचन्द्र, १९०४ : शुक्रनीति-टीका, वेकटेश्वर प्रेस, बम्बई ।
- मुकर्जी, राधाकमल, १९७७ : भारतीय कला का विकास, सरस्वती प्रेस, इलाहाबाद ।
- मेहता, नानालाल चमनलाल, १९३३ : भारतीय चित्रकला, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद ।
- मैक्समूलर, १८९०-९२ : ऋग्वेद, भाग १-४, लन्दन ।
- मोतीचन्द्र, १९६६ : सार्थवाह, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना ।
- मोतीचन्द्र तथा अग्रवाल, वासुदेव शरण, १९६० : चतुर्माणी-शृंगार-हाट, (पादताडितकम्, पद्मप्राभृतक, उभया-
भिसारिका, धूर्तविटसम्वाद), टीका, बम्बई ।

- यतिकृष्ण मिश्र तथा त्रिपाठी, रामनाथ, १९७७ : प्रबोध चन्द्रिका, श्री० अरुण भारती प्रकाशन, वाराणसी ।
- रत्नाकर, जगन्नाथदास, १९५५ : चित्रांगी - २ भागों में भाग १ में चित्रकला, अथर्वज्ञ, सं० १ ।
- राजशेखर, १९३४ : काव्य मीमांसा, हरिद्वार मन्थन ग्रन्थमाला, भा० श्री० सी०, बड़ीदा ।
- १९४९ : बालभानुस, वि० भा० पे०, बम्बई ।
- राधाकृष्णन्, सर्वपल्ली, १९६९ : भारतीय दर्शन, राजनाथ एण्ड सन्स, दिल्ली ।
- रामचन्द्र-गुणचन्द्र, १९२९ : नाट्यदर्पण, अष्टांग ह्या० नरेश्वर, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्व-विद्यालय, दिल्ली ।
- राय, जय नारायण, १९६५ : प्राचीन भारत में नगर तथा नगर जीवन, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद ।
- रायकृष्णदास, १९६२ : भारत की मूर्तिकला, भारती प्रचारिणी मण्डल, वाराणसी ।
- १९७४ : भारत की चित्रकला, भारती प्रचार, कोटर रोड, इलाहाबाद ।
- रायकृष्णदास एवं राय आनन्द कृष्ण, १९५९ : अत्रन्ता के निवृत्त, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली ।
- १९६२ : मध्यकालीन चित्र शैलियों, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली ।
- राय, रामकुमार (अनु०), १९८७ : ए० मीटिंग्स-नैतिक-साक्षीयकी, विद्यामनन राष्ट्रभाषा ग्रन्थालय, वाराणसी ।
- रूपगोस्वामीकृत, १९३१ : श्रीहरिभक्तिरामायणमिश्र, श्रीजीवगोस्वामी टीका सहित । विद्या विद्यान प्रेम ।
- रेग्मी, जेष्ठराज शर्मा, १९८० : विश्वनाथ-साहित्य दर्पण-टीका, श्री० म० म०, वाराणसी ।
- १९८७ : जयदेव-प्रमन्नरायण-टीका, श्री० वि० म०, वाराणसी ।
- वर्मा, परिपूर्णानन्द, १९६४ : प्रतीकशास्त्र, हिन्दी समिति, लखनऊ ।
- वात्स्यायन, १९८२ : कामसूत्र, यशोधर कृत "जयमंगल" टीका सहित तथा देवदत्त शास्त्री व्याख्या । आय० १ । काशी संस्कृत ग्रन्थमाला, २९ । श्री० सं० सं०, वाराणसी ।
- वामन, १९७१ : काव्यालंकार सूत्रवृत्ति, श्री० द्वि० म०, वाराणसी ।
- वाल्मीकि, १९७६ : श्रीमद्वाल्मीकीयरामायण, भाग-१-२, गीता प्रेस, गोरखपुर ।
- विद्यारण्य मुनि, १९८८ : पंचदशी, संगो० नारायणराम आचार्य, स्वतन्त्र गण्ड क० दिल्ली ।
- विमल कुमार, १९६७ : सौंदर्य शास्त्र के तत्त्व, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली ।
- १९६८ : कला विवेचन, भारती प्रचार, पटना ।
- विश्वनाथ, १९३१ : साहित्यदर्पण, पाण्डुरंगजायजी बम्बई ।

वणिधुर्मोत्तर पुराण, १९१२

१९५९

१९७२

१९८७

विष्णुपुराणम्, १९८७

वेदव्यास, १९७६

वैद्य, किशोरीलाल तथा हाण्डा, ओमचन्द्र, १९६९

शर्मा, देवेन्द्र, १९८१

शर्मा, ब्रह्मानन्द, १९६४

शर्मा, शिवदत्त, (सपा०) १९०१

शामाशास्त्री, आर०, १९२६,

१९५६

शास्त्री, एम० कृष्णस्वामी, (अनु०), १९३३

शास्त्री, कृष्ण मोहन, १९७३

शास्त्री, गणपति, १९२५

शास्त्री, गोविन्द देव, (सपा०) १९२६

शास्त्री द्वारिकादाम (सपा०) १९८७

१९८७

शास्त्री, देवदत्त, १९७६

शास्त्री, मथुरानाथ, १९४८

शास्त्री, मधुसूदन, १९८१

शास्त्री, रामचन्द्रदास (व्या०), १९६३

शास्त्री, शंकरदेव १९५४

शास्त्री, शान्तिभिक्ष, १९८४

शास्त्री, शेषराज, १९५४

वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई ।

: भाग - १, गा० ओ० सी०, बडौदा ।

: चित्रसूत्रम्, श्रीतारिणीश झा (अनु०) सम्मेलन पत्रिका, कला अक, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग ।

महेश अनुसन्धान-शोध-संस्थान, वाराणसी ।

. महेश अनुसन्धान शोध संस्थान, वाराणसी ।

श्रीमद्भागवत - महापुराण, खण्ड १-२, गीता प्रेस, गोरखपुर ।

पहाड़ी चित्रकला, नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली ।

विहारी सतसई, (व्या०), विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा ।

. संस्कृत साहित्य में सादृश्यमूलक अलंकारों का विकास, अजमेर ।

. क्षेमेन्द्र-बृहत्कथामञ्जरी, नि० सा० प्रे०, बम्बई ।

: अभिलषितार्थ चिन्तामणि (मानसोल्लास), भाग-१, प्रकरण ३, मैसूर संस्करण

कौटिल्य - अर्थशास्त्र, रघुवीर प्रिंटिंग प्रेस, मैसूर ।

वाल्मीकि रामायण, मद्रास ।

. बाणभट्ट - कादम्बरी - हिन्दी टीका, चौ० सं० सी०, वाराणसी, द्वि० संस्करण ।

. आर्यमजु श्रीमूलकल्प-टीका, त्रिवेन्द्रम् संस्कृत सीरीज ।

राजशेखर - बालरामायण, वाराणसी ।

. भदन्तनागसेन, मिलिन्दपञ्चो, बौद्धभारती प्रकाशन, वाराणसी ।

भट्टहरि - वाक्यपदीय, बौद्ध भारती प्रकाशन, वाराणसी ।

तन्त्र सिद्धांत और साधना, स्मृति प्रकाशन, इलाहाबाद ।

. बाणभट्ट-कादम्बरी, टीका, नि० सा० प्रे०, बम्बई ।

भरत - नाट्यशास्त्र - टीका, भाग १-३, का० हि० वि० वि०, वाराणसी ।

: अश्वघोष - बुद्धचरितम्, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।

सुबन्धु - वासवदत्ता-टीका, चौ० वि० भ०, वाराणसी ।

: ललित विस्तर, उ० प्र० हिन्दी संस्थान, लखनऊ ।

. भवभूति - मालती माधवम्, चौ० सं० सी०, वाराणसी ।

